# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Die Zeitſchrift erſcheint am 1. jeden Monats · Der Bezug erfolgt durch alle Poſtanſtalten, Buch- und Muſikalienhandlungen oder durch den **Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße 40.** Fernruf: Rheingau 8819 · Poſtſcheck-Konto: Berlin 102166 · Die Auslieferung beſorgt **Breitkopf & Härtel, Leipzig** und **Berlin** · Der Preis des **Einzelheftes** beträgt eine Mark, das Abonnement **jährlich** zehn Mark, **halbjährlich** fünf Mark, **vierteljährlich** zweieinhalb Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter.
Schriftleitung: **Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreu-Straße 12.** Fernruf: Bismarck 1025 · Zufendung von Manuskripten iſt nur nach Anfrage erbeten · Allen Anfragen iſt Rückporto beizufügen.

Fünftes Jahr · Berlin, Oktober 1925 · Heft 1

INHALT:



UMSCHAU:

Wir beabſichtigen, eine Einbanddecke für den abgelaufenen Jahrgang herſtellen zu laſſen, falls eine genügende Anzahl Vorbeſtellungen eingehen ſollte. Der Preis dürfte ſich auf 2.– M. bis 2.50 M. belaufen. Beſtellungen bittet man umgehend an den Verlag zu richten.

Dieſem Heft liegt das Regiſter für den 4. Jahrgang bei.

Ferner liegt dieſem Heft ein Proſpekt der Firma G. Boſſe, Regensburg, bei.

*

Alexander Jemnitz (Budapest)

## GHIOTTA. Ein Tanzspiel

Dunkelblauer samtner Rundvorhang. Dunkelblaues aber starkes Oberlicht An der linken Bühnenseite lehnt, mit dem gezahnten Kopfteil aufwärts, ein etwa zwei Meter langer Gillette-Apparat. Vom vorderen Ende seines Querstücks hängt an orangeroter, durch die Hemdbrust gewundener Girlande eine halblebensgroße männliche Puppe herab. Grasgrün gescheitelt, trägt sie einen eleganten Frack, nebst blanken Lackschuhen. Im nämlichen Größenverhältnis baumelt an der gegenüberliegenden Bühnenseite, vom borstigen Querstück eines hellvioletten Besens, eine andre männliche Puppe an grasgrüner, durchs Knopfloch geschlungener Girlande hernieder. Orangerot gescheitelt, mit einem durch ebenso rote Aufschläge verzierten mausgrauen Dieneranzug bekleidet, hält sie den Griff eines über den Boden hingestreckten Staubsaugers in der Faust.

Im Vordergrund, zwischen zwei hochgeschweiften und Ausblick frei lassenden Wiegenträgern, eine käferbraune Hängematte. Darin liegt halbzugedeckt und gleichsam träumend eine hellviolettaarige weibliche Puppe in gleichfarbenem Pijama mit käferbraunem Besatz. Am Fußende der Hängematte befestigt: ein Tennisracket, Rötelstift und grasgrüne Strumpfbänder. Alle drei Gegenstände in überlebensgroßem Format.

Ganz vorne, in der Bühnenmitte – an Stelle des üblichen Souffleurkastens – kreist schon vor dem Auseinanderflattern des Bühnenvorhangs eine gleichfalls überlebensgroße Automobillampe surrend um ihre eigene Axe und bleibt dann plötzlich, mit der Glasscheibe dem Hintergrund zugedreht, stehn.

Lautlos rollt dort – nach kurzer Pause – vom Schnürboden ein konkav gebauschter Prospekt herunter, der ein Bürozimmer mit konstruktivistisch ineinander gemaltem Diplomatenschreibtisch, Kolossalgeldschrank, Schreibmaschinknäuel und Geschäftsbücherhaufen andeutet. Die Bühne verfinstert sich . . . Ghiotta springt von rechts in weitem Bogen über den blaß erschimmernden Staubsauger herein. Sie gleicht genau der oben ruhenden Puppe, doch ihr hellviolettes Haar und nur durch Lendenhose ergänztes Pijama phosphoreszieren. Sie bleibt, nach einigen rasch abnehmenden Wendungen in entschlossener, selbstbezwungen schmeichlerischer Pose vor der befrackten Puppe stehn. Aus der Autolampe fällt scharfes goldgelbes Licht auf den Geldschrank.

1*

Ghiotta beginnt einen Tanz, der sich um den Befrackten und seinen Geldschrank, als um zwei gegenpolartige Mittelpunkte, herauskristallisiert. Die zu ausgesponnenen Perioden anwachsenden Hauptmotive ihres Gebärdenspiels und Mienenwechsels gehören zwei dementsprechend charakteristisch gesonderten und vorerst unvermischt weiterentwickelten Gruppen an. Sie verfallen, dem Befrackten zugekehrt, sogleich ins übertrieben Verführerische und trachten mit unecht poetischem Pathos zu betören. Dem Geldschrank genähert, schlägt ihr Grundzug in wahre Leidenschaft um, die – von der vorgespiegelten auch durch elementarere Rhythmen unterschieden – zu Akzenten zügelloser Gier aufflammt.

Auf der linken Brustseite des Befrackten fängt ein großes rotes Glasherz allmählich zu glühen an.

Der Tanz Ghiottas tritt damit in eine andre Phase. Obwohl der Geldschrank seine vorherige Rolle des eigentliches Verlangen schürenden und nährenden Faktors behauptet, wird nach und nach auch der Befrackte in den Bannkreis ungeschminkter Sehnsüchte miteinbezogen. Er scheint – als Schlüssel zum Schloß – unumgängliches Notmittel zu sein, das hier das herbeigewünschte Gut beschafft. Diese Gedankenfolge verkettet ihn schließlich mit letzterem zu einer unzertrennlichen Vorstellung . . . Als das Herzoval im Höchstglanz erstrahlt, heftet Ghiotta den jetzt der Dienerpuppe jäh entwundenen Staubsauger siegestrunken ans flimmernde Glas. Der Motor faucht und wird von ihren – insgesamt eine lustvoll ausschwingende, rhythmisch wiederholte Figur ergebenden – Gesten zu stoßweisem Rattern angetrieben. Ihr Tanz gerät somit in seinen dritten Abschnitt, läßt den fortan fahl verschwommenen Geldschrank brüsk unbeachtet und gilt nunmehr dem Befrackten allein.

Nach triumphierend kühnen, den ganzen Raum segmentierenden Episoden setzt Ghiotta das beim Sichentfernen abwechselnd einhergeschleifte und hinweggeschleuderte Saugwerk mit immer kürzeren Unterbrechungen und auf immer längere Dauer am Glasbug an. Die Autolampe erlischt währenddessen.

Das Herz springt plötzlich mit klirrendem Knall entzwei. Ghiotta weicht – den Griff des Staubsaugers an ihren Busen gedrückt – zurück und blickt aus einem Taumel erwachend, verwundert und ernüchtert um sich . . . Es wird heller: halbe Tagesbeleuchtung. Ein Diener tritt von rechts auf, das lebendige Ebenbild jener Puppe, die rechts am Besen hängt; er selbst hält einen ganz ähnlichen in Händen, überquert im Prosaschritt die Bühne und kehrt sachlich trocken und gelassen sorgfältig alle Glassplitter von der Szene.

Die starre Befremdung Ghiottas schwindet erst nach Abgang des Dieners. Der Prospekt wird von unsichtbaren Kräften hochgezogen und ein andrer hinuntergelassen, dessen ineinandergeschachtelte Komposition eine wohleingerichtete Küche vorstellt . . . Die Bühne verdunkelt sich neuerdings. Die Autolampe wirft braunrotes Licht auf die schief balanzierend gemalte Herdplatte, deren kupferfarbigen Töpfen Dampf zu entsteigen beginnt.

Ghiotta vollführt – räumlich auf eine Ellipse unter diesen Töpfen beschränkt – den Tanz gastronomischer Genüsse, der von dumpf tyrannischen Äußerungen des ungestümen, wahllos bereiten Hungers ausgehend, ihren Leib zu barbaresk monotoner, peristaltische Urmotive verwebender Ornamentik beugt und strafft. Unbezähmbar stumpfer Drang nach erstbester Befriedigung, wilde Gleichgültigkeit gegen Qualität schreit aus all ihren rückhaltlosen, unvergeistigt sinnlichen Gesten: jegliches Dargebotene würde sie unbedenklich erraffen, falls es quälende Begierde zu stillen wüßte. Das Licht der Autolampe erstarkt und durchläuft eine intensive Farbenskala bis ins Flammendrot. Die Kochdämpfe quillen immer üppiger aus den Töpfen empor und verdichten sich zu einer glitzernden Wolke, die den Herd wie eine Gloriole umschwebt.

Auf der Weste der Dienerpuppe fängt ein wulstiger, braungläserner Magen allmählich zu glühen an.

Der Tanz, der bisher schon unzweideutig der inmitten spähender Stockungen beobachteten Dienerpuppe zugewandt war, rückt letztere nunmehr mit voller Entschiedenheit in seinen Brennpunkt und steigert sich zum beschwingten Fluß einer, von breiten Rhythmen getragenen Opferszene: zum gebärdenreichen kultischen Akt, als dessen Idol die braungläserne Magenscheibe herabfunkelt. Schwelgerische Fülle möge den blind Vertilgenden aus Banden gemeiner Völlerei erlösen. Uebersättigung wird heraufbeschworen, jedoch nur, um Ansprüche auf befreiendes Eindämmen zu erregen und am unzulänglichen Quantitätsrausch vorbeizuhelfen . . . Das krampfhaft Mechanische der vorherigen Bewegungsschemen läßt nach, weicht dem Gliederspiel verfeinter entstofflichter Begehrlichkeit, das – immer mannigfaltiger und zugleich verinnerlichter entfaltet – sich schließlich in ekstatisch stiller Inbrunst auflöst.

Bei diesem Höhepunkt des Tanzes erfolgt schußlaute Explosion des Magens. Ghiotta bricht, ihre Finger vor den Augen gekreuzt, ins Knie, verharrt so, blickt dann verstört auf und wankt – aufquillenden Abscheu beschämt aber hasslos niederkämpfend – voll Trauer, jedoch ohne trotzige Bitterkeit beiseite . . . Tageshelle.

2

Der Diener handelt wie zuvor und geht, nach erfolgtem Säubern des Bodens, mit dem abgehängten Befrackten unterm Arm ab. Das gezahnte Kopfstück klappt an beiden Seiten des Gillette-Apparats hinunter: ein Füllfederhalter entsteht. Der Diener bringt eine andre Puppe in schwarzer Sammtjoppe, mit wallender blonder Dichtermähne und losem Seidenschlips herein und befestigt sie an der Goldfederspitze.

Der Prospekt fliegt auf; der nächste gleitet abwärts. Er zeigt eine Studierstube: gedrängtes Mosaik von Büchern, gebogenen und geknickten Regalen, Schreibzubehör, ungebrauchtem und bekritzeltem Papier. Verdunkelung. Aus der Autolampe fällt mattgrünes Licht auf ein Manuskriptenbündel. Ghiotta beginnt, aus schmerzlich entrückter Haltung aufgerafft und – einem beflügelnden Gebot des Nichtwiderstrebens untertänig – sogleich voll nach rechts gerichtet, mit grüblerisch tastenden, dann immer aufgepeitschter vibrierenden Gebärden, die teils zu ihrem Haupt hinfluten, teils von ihm ausstrahlen, den Tanz spiritueller Freuden. Aber ihre Gesten zerfließen bald in allzu weitschweifigen, durcheinander laufenden, endlos gedehnten Kurven, bald in abgehackten, keimhaft ausgeschnellten, launisch zerfahrenen Gradlinien. Chaotische Plastik zerrissener, aufgelöster Bewegungen, aus denen steile, hilfesuchende Erstarrungen mit zunehmender Häufigkeit emporragen.

Auf der Stirn der Dichterpuppe fängt ein schwarzblauer Stern allmählich zu glühen an. Ein Reflektor taucht diese ganze Bühnenseite in die nämliche Farbe. Zugleich damit springt der mattgrüne Lichtstrahl der Autolampe auf Ghiotta hinüber und wird vom entsprechenden zweiten Reflektor unterstützt.

Neuer Abschnitt folgt: die Dichterpuppe hinterhältig umwerbender Tanz, aus panterhaften, aufeinanderplatzenden Motiven des demütig hingeduckten Sichunterordnens und meuchlings zufahrenden Besitzergreifenwollens zusammengeballt. Das linksseitige Blau zuckt unterdessen durch sattgetönte, nüancierte Zwischenstufen ins Grün über und findet sein genaues Widerspiel in der komplementär ins Gelb folgenden Bespiegelung Ghiottas. Rosa und graue Streiflichter huschen und flackern mittlerweile über das gesamte Bühnenbild hinweg . . . Die geistige Spannung der atemlosen Erkenntnisjagd schlägt – unvermittelt die Sphäre wechselnd – in überhitzt lauernde Zweckerotik um, deren taktischer Charakter mit wachsender und schließlich krasser Deutlichkeit an den Beginn gemahnt, zu dessen ungeduldiger, nervös beschleunigter Wiederholung er zurückleitet. Hastig langt Ghiotta nach dem Staubsauger und preßt die abgerissen knatternde Maschine in unfroher Eile, herb am

erglimmten Stirnstern der Dichterpuppe fest. Der Stern zerschellt mit leisem Klang. Autolampe und Reflektoren erlöschen. Tageshelle.

Der Prospekt rollt empor und enthüllt den dahinter befindlichen: ein an primitiv stilisierte Volkszeichnungen erinnerndes, derbgroß flammendes Herz, das von einer gepanzerten Ritterfaust umkrampft wird . . . Oszillierende Beleuchtung; erst zwischen braun und lachsrot, später zwischen schwarzgrau und purpur.

Biandrischer Tanz Ghiottas zwischen den beiden Puppen. Wählt sie die eine, lockt noch die andre. Für jene entschlossen, kann sie auch diese nicht missen. Der Tanz, der anfangs immer einen der beiden Ghiotta gleichstark anziehenden und abstoßenden Pole eng umbrandet, zuletzt jedoch – wie vom Kräfteausgleich gebannt – nur noch in der Bühnenmitte sich entfesselt, schäumt jetzt rasch zu hemmungsloser Ekstase folternder, einsamer Unberatenheit auf . . . Ghiotta vermag ihr Dilemma nicht zu überwinden: ihr bis zum Höchstmaß aufgebäumter Wille entströmt, versiegt und unterliegt. Während eines abgesangartigen, bewußt vergeblichen, in der Bühnenachse mit gelähmter Elastizität und mutlos variierten Einfalls: beide Puppen vereint zu umschlingen, zerbröckelt ihr schwindender Energievorrat. Rhythmus und Ausdruck erschlaffen; sie sinkt im Hintergrund – grade unter der Herzensmitte – wie ein Aschenhaufen in sich zusammen. Die Bühne wurde parallel zu diesem letzten Vorgang wieder verdunkelt.

Bleigraue, alles Gegenständliche trübgesprenkelt verwischende Beleuchtung, in der auch das Phosphoreszieren des hellvioletten Haars und Pijamas erstickt. Die Autolampe entsendet ein grellweißes Licht nach dem Herzen, dessen Flammenkrone – ebenfalls parallel zur letzten Phase des Tanzes – eingeknickt und spurlos zerronnen ist . . . Das Herz spaltet sich geräuschlos. Eine glattgestrichene weiße Perücke gleitet heraus: dicht neben die kauernde Frau. Diese drückt sich die schneeigen Flechten in schlafähnlicher Abwesenheit aufs Haupt.

Zwei braunlockige Kinder – ein Bub und ein etwas größeres Mädchen – kommen von rechts. Das Mädchen hält eine faltige schwarze Taftrobe, der Bub eine Krücke mit Achselpolster in den Händen. Das Mädchen bekleidet die Alte, der Bub schmiegt ihr die Krücke unter den Arm. Sie geleiten die humpelnde, zitternde Greisin, sanft und vorsichtig, rechtshin von der sich langsam erhellenden Szene. Vorhang.

Jaap Kool (Berlin)

# DIE MUSIK ZUR TANZPANTOMIME

Zwei merkwürdige pſychologiſche Tatſachen ſeien zunächſt erwähnt: Bei Intelligenzprüfungen wurde feſtgeſtellt, daß der Menſch z. B. ſchneller rechnet, denkt, kombiniert, wenn an ſeinem Ohr eine leiſe Stimmgabel erklingt. Es beſteht alſo zwiſchen den verſchiedenen geiſtigen Funktionen ein Zuſammenarbeiten im poſitiven Sinne. Man hätte eigentlich das Gegenteil erwartet, daß nämlich der Rechnende, abgelenkt durch die Tätigkeit des Ohres, langſamer arbeiten würde. Das iſt nicht der Fall, ſondern beim Hören fällt es dem Menſchen leichter, zu denken, zu phantaſieren, von vielen Malern wird behauptet, zu malen und was für uns an dieſer Stelle von beſonderer Wichtigkeit iſt, zu ſehen. Beim Hören ſieht man mehr, leichter, beſſer. Die Pantomime und das Ballett appellieren rein äußerlich an dieſe beiden geiſtigen Funktionen.

Zweitens: die Muſik übt auf unſere geiſtigen Funktionen Nebenwirkungen aus. Die Muſik – eigentlich eine rein geiſtige Welt des Ohres, nur zum Verſtändnis durch das Ohr geſchaffen – zieht andere Funktionen in Mitleidenſchaft. So findet beim Hören der Muſik eine dem Tempo und der Stimmung gleichlaufende, leicht nachweisbare Veränderung des Blutdrucks ſtatt; damit wohl in Zuſammenhang ſteht die Tatſache, daß viele Menſchen, beſonders beim unbewußten Hören der Muſik, deutliche viſuelle Vorſtellungen haben, Bilder ſehen, ja Handlungen hinzu phantaſieren; andere wiederum taktieren oder verſpüren ein großes Verlangen, ihre Muskeln zu betätigen, zu tanzen. Hierzu kommt noch, daß gewiſſe Muſik abſolut plaſtiſche Werte beſitzt, daß der Aufſchwung der Muſik etwas geradezu plaſtiſch Hinaufſtrebendes hat.

Ich erinnere mich noch der unerhörten Wirkung einer ſehr einfachen Bewegung von Caruſo. Steigend mit der Höhe einer aufſteigenden Tonfolge, hob er langſam ſeinen Arm hinauf, jedoch anfangs kaum merkbar, ſchnellte ihn bei dem letzten, hohen, nur kleinen Halbtonſchritt plötzlich in die Höhe, wodurch er mit einem gleichzeitigen Crescendo den Eindruck des ſieghaften Erreichens, eines unnennbar hohen „Unerreichbaren" bewirkte. Schließlich iſt dies auch ein Gebiet des guten Dirigenten: das plaſtiſche Ausdeuten des Melodiſchen und Rhythmiſchen der Muſik.

Dieſe beiden pſychologiſchen Eigenheiten der Muſik nun, die Nebenwirkung auf andere geiſtige Funktionen und das Erhöhen der geiſtigen Rezeption, bilden die weſentlichen Beſtandteile einer Muſik zur Pantomime und zur Balletpantomime,

handelt es ſich doch bei dieſer Muſik um eine im guten, ja beſten Sinne „Gebrauchsmuſik“, d. h. eine Muſik, die ſich einer anderen, vielleicht ihr ſogar artfremden Idee unterordnet.

Zum Ballett wie zu der Pantomime gehört eine Muſik, welche die Geſte des Schauſpielers, die Bewegung der Tänzerin, den Schritt des Tänzers einleuchtend und ſelbſtverſtändlich muſikaliſch belebt; d. h. alſo, daß in der Pantomime nicht nur die Muſik, als ſolche zu werten, ſondern von ihr noch eine beſondere Tanzbarkeit, eine beſondere innere Plaſtik, eine mimiſche Bewegtheit der Melodie zu fordern iſt. Denn nicht jede Muſik iſt tanzbar oder plaſtiſch darſtellbar, ebenſo wie nicht jede Muſik ſich ſingen läßt. Ein gutes Beiſpiel übrigens für nicht zum Singen wie nicht zum Tanzen geeignete, zu dieſen Zwecken wohl auch nicht eigentlich empfundene Muſik, iſt die Salome, bezw. die Joſephslegende von Richard Strauß. Beide Werke ſind Orcheſterwerke, in denen gewiſſermaßen wie ein Inſtrument die Stimme, bezw. der Tanz mitwirken, nicht aber beabſichtigen ſie, der ſchönen Stimme oder der Mimik des Tänzers, Entfaltungsmöglichkeit zu geben. Ein Beiſpiel hervorragend gut tanzbarer, ja faſt nur aus dem Plaſtiſchen reſtlos verſtändlicher Muſik iſt Strawinskys Petrouſchka.

Es iſt alſo nicht die Muſik in der Pantomime das Ausſchlaggebende, ſondern die Idee und die Darſtellung der Bühne. Dies iſt eine entſcheidende und grundlegende Eigenart der Pantomime, welche ſie von verwandten Kunſtformen unterſcheidet. In der Oper z. B. iſt es vielmehr die Muſik, welche dominiert und die ſich der Handlung, der Dichtung und der Deklamation der Worte oft bis zur Unkenntlichkeit unterordnet. Das wirkt ſich auch im Äußerlichen aus. Während z. B. der Dirigent in der Oper im wahrſten Sinne des Wortes tonangebend iſt, die Einſätze gibt, das Tempo feſtſetzt und gewiſſermaßen von ſeiner Partitur ausſtrahlend das Ganze beherrſcht, muß ein Ballett- und Pantomimendirigent, völlig unabhängig von ſeiner Partitur, aus der Bewegung auf der Bühne, aus dem plötzlichen Niederſetzen des Fußes der Tänzerin, aus der wechſelnden mimiſchen Plaſtik des Schauſpielers das Tempo und die Geſtaltung der Muſik ableſen. Um ein wie ſtark andersartiges Dirigieren es ſich hier handelt, kann man daraus erſehen, daß es kaum einen guten Ballettdirigenten gibt, und daraus, daß der Dirigent eine ſtändige Quelle ungetrübten Ärgers aller Tänzer iſt, eben weil alle zur herrſchenden Stellung des Dirigenten erzogen wurden und auch wohl, weil das ſich Unterordnen ſtets ſchwerer iſt.

Es wäre nun völlig falsch, daraus, daß es sich um eine Gebrauchsmusik oder um eine in erster Linie dynamisch und plastisch zu wertende Musik handelt, etwa zu schließen, daß wir es hier mit einer weniger wertvollen Musik zu tun haben. Schon das große Interesse vor allem fast aller modernen Komponisten spricht dagegen. Ja man kann fast sagen, daß heute das Ballett und die Pantomime schon mehr denn je im Mittelpunkt des musikalischen Schaffens stehen. Seit den ersten Anregungen des russischen Balletts, seit Debussys: Après – midi d'un faune, boîte à joujou, Khama; Strawinskys: Petrouschka, Pulcinella, le sacre du printemps, noces; Strauß'; Josephslegende, Schlagobers; Milhaud: le boeuf sur le toi; Honegger: l'Homme et son désir; Poulenc: les biches; Kool: Schießbude, Leierkasten, Elixiere des Teufels; da Falla: Iberia; Casella: Der große Krug; Wellesz: Die Nächtlichen; Hindemith: Der Dämon und viele Andere mehr, hat sich hier eine neue musikalische Gattung heraus kristallisiert und entwickelt, die sich wesentlich von anderen musikalischen Schöpfungen unterscheidet und schon durch die Namen, welche sie vertreten, Achtung heischt.

Wir verlangten oben, daß eine Musik zur Pantomime, sowie zum Ballett plastische Werte enthalten und tanzbar sein müsse.

Zwischen Pantomime und Ballett besteht heute, nachdem der Tanz sich ganz zum Mimischen und das Schauspielerische und die Mimik zum Tänzerischen hin entwickelt hat, kein prinzipieller Unterschied, sodaß wir die Beiden hier als eine Gattung betrachten können.

Was verstehen wir nun unter einer tänzerischen Musik? Zunächst scheint es, als werde nur der Rhythmus tänzerisch ausgedeutet und Harmonie sowie Melodie der Musik spielten nur eine Rolle für das Ohr, nicht für den Tanz. In der Tat ist der Rhythmus das Gerüst des Tanzes und je primitiver der Tanz, desto wesentlicher ist ihm der Rhythmus. Bei unseren Volkstänzen ist dieser ja äußerst einfach, viel einfacher als etwa bei primitiven Völkern. Hier finden wir zuweilen einen so ausgeprägten Rhythmus, daß wir selbst mit unserer fein differenzierten Schrift nicht verstehen können, wie solche Rhythmen behalten werden. Schon die Tatsache allein, daß ganze Nachrichten durch rhythmisches Schlagen auf einer großen Signaltrommel verbreitet werden, sowie daß jeder Mann im Dorfe seinen eigenen Tanztakt hat, mit dem er gerufen und zuweilen begrüßt wird, deutet darauf, daß ein stark rhythmisches Gedächtnis bei diesen Völkern vorhanden ist. Aber auch ihre rhythmischen Kontrapunkte und ihre langatmigen rhythmischen Phrasen sind uns zumeist unverständlich. In unseren

Volkstänzen finden wir den einmal angeſchlagenen Rhythmus zumeiſt konſequent feſtgehalten. Jedoch nicht nur in unſeren Volkstänzen, ſondern auch bei unſeren klaſſiſchen muſikaliſchen Tanzformen werden wir das Gefühl nicht los, daß der Rhythmus und ſeine Möglichkeiten für uns Europäer eigentlich noch nicht entdeckt iſt. Betrachten wir z. B. einmal einen Walzer von Brahms oder Chopin, lediglich auf ſein Rhythmusempfinden hin, ſo können wir nicht umhin, feſtzuſtellen, daß Melodie und Harmonie bis ins feinſte entwickelt ſind, jedoch daß die rhythmiſchen Möglichkeiten noch völlig brach liegen. Stets wird im Baß das erſte Viertel betont, während faſt gleichbleibend das zweite und dritte Viertel unbetont bleiben. Um nur ein ganz ſchematiſches Beiſpiel, wie es anders ſein könnte, zu geben, und wie wir es etwa in noch ganz unentwickelter Form bei den ſtark mit exotiſchen Einflüſſen durchſetzten amerikaniſchen Jazzbands finden, wäre ſtatt $\hat{1}23/\hat{1}23/\hat{1}23$ die wechſelnde Betonung, $1\hat{2}3/\hat{1}2\hat{3}/1\hat{2}3$ uſw., wobei alſo bereits nach zwei Takten dieſelbe rhythmiſche Betonung wiederkehren würde, rhythmiſcher und lebendiger. Solche Beiſpiele laſſen ſich natürlich beliebig vermehren. Sehr reizvoll iſt z. B. wenn in der Begleitung durch Betonungswechſel im $^{3}/_{4}$ Takt der vorübergehende Eindruck eines $^{4}/_{4}$ Taktes erzeugt wird, etwa wo nach vier Takten dieſelbe rhythmiſche Betonung wiederkehrt. Im $^{4}/_{4}$ Takt wiederum lieben es die Exoten und von ihnen übernommen die Amerikaner den Eindruck eines $^{3}/_{4}$ Taktes vorzutäuſchen. Betonungen wie $\hat{1}$-2-3-$\hat{4}$ / 1-2-$\hat{3}$-4 / 1 ſind allgemein bekannt. Tatſächlich haben auch die Exoten ein vollkommen anderes Rhythmusempfinden als wir Europäer. Sie empfinden eine ganze $^{4}/_{4}$ Note z. B. nicht wie wir als ein Ganzes, als die Einheit des rhythmiſchen Empfindens, ſondern als ein hohes Additionsprodukt. Während wir daher beim Spielen etwa einer ganzen Note abſolute Ruhe empfinden, fühlen exotiſche Völker ſtets Unruhe, verhaltene Bewegung. Bei ihnen iſt gewiſſermaßen unſer Achtel die rhythmiſche Einheit.

Es iſt hier nicht der Platz, dieſe Probleme eingehender zu erörtern. Es ſei aber an Hand dieſer äußerſt primitiven Beiſpiele darauf hingewieſen, daß wir wohl eine komplizierte Harmonielehre, auch die Anfänge einer Melodielehre, jedoch keineswegs eine Lehre vom Rhythmus haben. Das gibt zu denken. Die erſten Verſuche von H. Riemann und R. Weſtphal ſind zu ſchablonenmäßig und befaſſen ſich zudem mehr mit agogiſchen Vortrags- und Betonungsbezeichnungen als mit einer eigentlichen Lehre vom Rhythmus. Auch Th. Wiehmayer, der an die Metrik der griechiſchen Poeſie anknüpft, vermag uns nicht weiter zu helfen. Das flüchtige Beiſpiel vom anders-

artigen Rhythmusempfinden der Exoten zeigt uns, daß wir bei einer solchen Lehre zunächst dieses – vielleicht garnicht direkt zu hörende, jedoch unbewußt die Grundlage der rhythmischen Werte bedingende – Rhythmusempfinden zu Grunde legen müssen. Ebenso, wie wir bei einem noch so komplizierten Akkord immer das Empfinden eines vielleicht garnicht angeschlagenen Grundtons haben, d. h. unser Gehör angelt selbst bei den atonalsten Gebilden doch stets nach einer tonalen Beziehung, so empfinden wir schemenhaft hinter allen rhythmischen Vorgängen einen – gewiß physiologisch bedingten – Grundrhythmus.

Dieser Grundrhythmus nun muß in einer Musik zur Pantomime ein tänzerischer sein, d. h. er muß dieselbe Gliederung der Zeit aufweisen, wie sie die Bewegungen der menschlichen Gliedmaßen fordert. Er darf nicht so dickflüssig sein, daß es z. B. nicht möglich ist, eine Tanzstellung so lange in Ruhe einzunehmen, und darf andererseits nicht so lebhaft sein, daß die Bewegung nicht genügend Zeit hat, sich vorzubereiten und auszuschwingen. Der Grundrhythmus muß tänzerisch erfühlt sein, darauf kommt es an; er muß empfinden, wie ein Körper sich bewegt, ja muß fast physikalische Rücksichten nehmen, indem er die in eine Bewegung gesteckte Energie sich auswirken läßt, und stets die Möglichkeit gibt, die gesammelte und gesteigerte Kraft gewissermaßen auspendeln zu lassen.

Wenn wir nun aber den Tanz auf der Bühne betrachten, so bemerken wir sehr bald, daß der musikalische Tänzer nicht nur die rhythmischen Werte der Musik tänzerisch ausdeutet, sondern auch den melodischen Gehalt der Musik plastisch zum Ausdruck zu bringen versucht. Es ist nun interessant – und spricht für die Genialität unserer Notenschrift – daß die plastische Bewegung der Melodie zumeist dasselbe Bild ergibt, wie das der geschriebenen Noten und ihrer richtigen Phrasierung. So empfinden wir z. B. den Chopin-Walzer Op. 64 (welchen ich hier zu vergleichen bitte) absolut als eine abflauende Wellenlinie. Fast alle Tänzerinnen, z. B. Anna Pawlowna, tanzen diesen Teil des Walzers als abnehmende, schwingende Wellenbewegung mit auf- und absteigenden Handbewegungen, kreiselndem Reifröckchen und übrigens deutlicher Betonung des ersten Viertels. Im Gegensatz dazu tanzte Anna Pawlowna den Anfang dieses Walzers entsprechend dem Notenbild als eckige Linie mit dem Sprung auf die Spitze. Es ist, als ob wir nur mechanisch die einzelnen Notenköpfe mit einander zu verbinden brauchen, um das plastische Bild der Melodie zu erhalten. Zu meinem großen Leidwesen habe ich bis heute noch keinen Verleger für meine „Tanzschrift" d. h. einer Schrift, die es uns erlaubt wie

Muſik, auch Tänze aufzuſchreiben, gefunden, ſonſt wäre ich in der Lage, an Hand einer Anzahl aufgeſchriebener Tänze dieſen Zuſammenhang zwiſchen der Plaſtik des Notenbildes und der unbewußten tänzeriſchen Bewegung noch eingehender zu beweiſen. Auch könnte ich nachweiſen, was unmuſikaliſche Tanzbewegungen ſind, und was untänzeriſche Tanzmuſik iſt. So müſſen wir uns hier damit begnügen zu konſtatieren, daß es auch im Melodiſchen ein grundlegendes tänzeriſches Melodieempfinden gibt, aus dem heraus die tänzeriſche Melodie geboren wird.

So ſahen wir, daß Rhythmus und Melodie in der Muſik zum Tanz beſonders geartet ſind. Und wie ſteht es nun mit dem dritten Beſtandteil der Muſik: dem Harmoniſchen, der Harmonie, die in unſerer klaſſiſchen ſowie modernen Muſik eine ſo dominierende Rolle ſpielt? In der Muſik zum Tanz läßt ſie ſich lediglich verwenden, die Melodie reizvoller zur Geltung zu bringen, ſie iſt faſt nur als Stützpfeiler des Melodiſchen zu betrachten, indem ſie die Energie und den Willen des melodiſchen Geſchehens, ſei es durch Gegenbewegung, Diſſonanzen, harte Schärfen, ſei es durch fließende Zuſammenfügung bis ins kleinſte ausdeutet. Während wir vielleicht überhaupt die Bedeutung der Harmonie überſchätzen, legen wir beſtimmt dem Kontrapunktiſchen zu viel Gewicht bei. Bekanntlich iſt der Menſch durchſchnittlich nicht im Stande, mehr als drei Gegenſtände als Einheit zu ſehen. Von vier, in ſeltenen Fällen von fünf ab, zählen wir die geſehenen Gegenſtände und addieren ſie. Nur in beſonderen Fällen einer bekannten Anordnung (etwa des Würfels) wiſſen wir, daß eine Fünfzahl vorliegt. Beſonders verſchiedene Gegenſtände, aber z. B. auch vier oder fünf Menſchen, die ungeordnet auf der Straße gehen, müſſen von uns gezählt werden.

Was hier bei dem außerordentlich fein differenzierten Geſichtsſinn der Fall iſt, gilt in erhöhtem Maße vom viel unnuancierteren Gehör. Es liegen hierüber wohl keine Verſuche vor, ich glaube aber, daß ſchon eine Melodie mit einer einzigen ſelbſtſtändigen kontrapunktiſchen Gegenmelodie nur in ſeltenen Fällen ſofort vom Ohr als Einheit aufgefaßt wird, und daß ſelbſt bei gut ausgebildetem Ohr das Intereſſe zumeiſt von einer Melodie zur anderen überſpringt. Bach hat dem Rechnung getragen, indem er mit Vorliebe der einen Melodie einen Ruhepunkt gibt, während die andere ihre Bewegung ausführt. Hier ſpielt uns unſere Schrift leicht einen Schabernack, da wir mehr ſchreiben können als hören. In der Muſik zur Pantomime iſt jedenfalls der Kontrapunkt mit außerordentlicher Vorſicht und nur in Unterordnung und zur Bereicherung des eindeutigen muſikaliſchen Hauptgeſchehens zu verwenden.

In einer sehr geistreichen Weise hat Strawinsky die Harmonie verwandt, nämlich in erster Linie als Unterstützung des Rhythmus. In seiner „Petruschka" erzielt er mit den kompliziertesten harmonischen Gebilden einen äußerst fein differenzierten, im Grunde aber nur rhythmischen Effekt. Dieses für das russische Ballett und in inniger Zusammenarbeit mit dem Tänzer und dem Regisseur entstandene Werk enthält Stellen von ganz ungeheurer Tanzkraft und Plastizität. Wenn zum Beispiel Petruschka in der Kammer eingeschlossen ist, untersucht er alle Fugen und Ritzen der Tür, indem er mit schnellen hackenden Bewegungen der hochgestellten flachen Hände die Türfugen abklopft. Diese Bewegung als Ausdruck des Eingesperrtseins – man muß sie gesehen haben, um sie beurteilen zu können – ist einfach genial und ein absolut tänzerischer Einfall. Der Einfall wird aber in sehr starker Weise durch die Musik unterstützt. Strawinsky läßt an dieser Stelle in rascher Harpeggienfolge C-dur unmittelbar neben Fis-dur erklingen, wodurch der deutliche Eindruck eines nervösen Hackens, eines vergeblichen Bemühens, erzeugt wird.

Wir haben gesehen, daß die Pantomime in ihren Problemstellungen eigene Wege geht. Sie hat außer ihrer Internationalität vor verwandten Kunstgattungen, z. B. der Oper, den großen Vorzug voraus, daß sie eine viel innigere Verbindung von Gesehenem und Gehörtem gestattet. Die Oper stellt mit dem Umweg über den Begriff und das Wort stets einen Kompromiß zwischen Musik und musikalischer Ausdeutung dar, und läßt uns nicht im Zweifel darüber, daß nicht sie, sondern die Pantomime und das Ballett die Kunstformen der Zukunft sein werden.

Kurt von Wolfurt (Berlin)

# MUSSORGSKI UND UNSERE ZEIT*)

Es iſt schon oft darauf hingewiesen worden, daß die Künſte ſich bei den verſchiedenen Völkern ſehr verſchiedenartig entwickelt haben und daß man vom „Talent" eines Volkes für bestimmte Künſte reden darf. So wurde die Plaſtik der Griechen ſeitdem von keinem Volke mehr erreicht. Und es beſteht kein Zweifel, daß die Malerei Frankreichs als Geſamterſcheinung derjenigen Deutſchlands bei weitem überlegen iſt, wie andrerſeits umgekehrt Frankreichs Muſik in keiner Weiſe mit derjenigen Deutſchlands wetteifern kann. Rußland leiſtete bisher ſein Höchſtes in der Dichtkunſt, deren Weltgeltung von niemandem beſtritten wird. Namen wie: Puſchkin, Gogol, Tolstoi und Dostojewski beſitzen einen Klang, deſſen Reſonanz von Jahr zu Jahr zunimmt. Nicht das gleiche läßt ſich von der russiſchen Muſik ausſagen, die als Geſamtleiſtung hinter der russiſchen Dichtkunſt zurückſteht. Ein Tschaikowsky mit ſeinen weſteuropäiſchen Neigungen kann wohl einem Turgenieff, nie und nimmer aber einem Tolstoi oder Dostojewski verglichen werden. Nun aber ſtieg ſeit einiger Zeit Mussorgski zn ungeahntem Ruhm auf. Eine Erſcheinung, deren Bedeutung vielen noch unklar blieb, deren Erkenntnis noch mancher Deutung bedarf.

Nicht leicht fällt es, ſich über ihn Klarheit zu verſchaffen. Zu ungleichmäßig und zu gebrochen ſind die Ausſtrahlungen, die von ſeinem Genie ausgehen. Nirgends in Rußland und auch ſonſt kaum irgendwo läßt ſich eine Parallele zu ihm finden. Nirgends auch eine Richtung, die ſein Wirken vorbereitet hätte. Meteorartig taucht er auf, wird von ſeinen beſten Freunden – vom großen Publikum ganz zu ſchweigen – in keiner Weise verſtanden und verſchwindet ebenſo meteorhaft, ohne daß jemand auch nur verſucht hätte, ſeine künſtleriſchen Beſtrebungen Fortzuſetzen. Er ſtand in einer Weiſe für ſich allein da, losgelöſt von jeder Tradition, losgelöſt von den Schichten, denen er entſtammte, – wie das bei kaum einem anderen Künſtler anzutreffen ſein dürfte. Vielleicht war Heinrich von Kleiſts Einſamkeit und Losgelöſtheit von ſeiner Umgebung der ſeinen nicht unähnlich. Im übrigen zeichnet beide Künſtler nur ein Gemeinſames aus: beide ſind von Grund aus und zu allererſt Dramatiker.

*) Über dieſe und ähnliche Fragen werde ich mich in meiner für die „Deutſche Verlagsanstalt" in Vorbereitung befindlichen Mussorgski-Biographie des näheren verbreiten.

Über vieles, was Mussorgski angeht, laſſen ſich nur Vermutungen anſtellen. Faſt bis auf den heutigen Tag haben die Ruſſen ſich nicht allzuviel um ſeine Erſcheinung gekümmert. Wohl feierte Schaljäpin als „Boris" allenthalben Triumphe, aber eine wirkliche Mussorgskiforſchung ſetzte in Rußland erſt in den allerletzten Jahren ein. Höchſt wertvolles Material über ihn ging in der Zwiſchenzeit verloren. So z. B. die unerſetzlichen Briefe an den Grafen Golenischtscheff-Kutusoff, den Textdichter der Liederzyklen: „Ohne Sonne" und „Lieder und Tänze des Todes". Vielleicht werden dieſe Briefe noch einmal aufgefunden werden. Auch hat man verabsäumt, Mussorgskis Zeitgenoſſen, von denen viele vor garnicht ſo langer Zeit noch am Leben waren, genügend auszufragen. Den meiſten dieſer Zeitgenoſſen blieb Mussorgski ſelbſt eine Sphinx. Wie ſoll es uns Nachfahren da gelingen, ein klares Bild zu gewinnen?

Man weiß, daß er muſikaliſcher Autodidakt war, was im tiefſten Sinne auf jeden großen Künſtler zutrifft. Man weiß auch, das er alle theoretiſchen Künſte verabſcheute und nie müde wurde, ſeine Kollegen vom Fach für ihre theoretiſchen Intereſſen mit Hohn und Spott zu bewerfen. Als Rimski-Korsakoff noch in reiferen Jahren ſich dem ſorgfältigſten Studium der Fuge und des Kontrapunkts hingab, konnte Mussorgski ſich nicht genug über dieſe „Übungen" des Freundes wundern. Hier nun beginnt bereits ein Bruch, und die Fragezeichen ſtellen ſich ein. Für Rimski waren jene theoretiſchen Übungen unerläßlich, die aber ungeachtet deſſen den trockenen Stil ſeiner Kompoſitionen nicht ſchmackhafter machen konnten. Mussorgski aber haßte die Trockenheit – die „muſikaliſche Mathematik", wie er ſie nannte – wie den Tod. Nichts ſtrebte er ſo an, wie Belebtheit des Stiles, der Erfindung, des muſikaliſchen Ausdrucks, und es war ſein Verhängnis, daß er glaubte, das ohne Technik erreichen zu können. Hinzu kommt, daß eine gewiſſe ruſſiſche Bequemlichkeit da auch eine Rolle geſpielt hat. Es erfordert Anſtrengung, ſich eine genügende Technik anzulegen. Da nun Mussorgski die Technik – z. B. auch die Durchführungsteile der Sonaten- und Symphonieſätze – ſo verabſcheute, ſo brachte er es nicht über ſich, ſich ernſtlich damit zu befaſſen. Anatol Ljädoff, ſelbſt ein bedeutender Komponiſt, der Mussorgski gut kannte und das Vorſpiel zum „Jahrmarkt von Ssorotschinzy" inſtrumentierte, ſagte aus, daß eine feinfühlige Bearbeitung Mussorgskischer Werke faſt ein Ding der Unmöglichkeit wäre. Denn, beſeitige man die techniſchen Mängel, ſo gehe unendlich vieles, für dieſe Muſik Bezeichnendes

verloren. Man könnte alſo faſt zu dem Schluß gelangen, Mussorgski müſſe das Recht zugeſtanden werden, daß er ſich über alle techniſchen Regeln hinwegſetzen durfte. Aber auch das ſtimmt nicht. Denn es iſt bekannt, das Mussorgski große Freude empfand, wenn ihm techniſch einwandfreie Kompoſitionen gelangen und noch mehr, daß er mit einigen Zurechtſtellungen und Bearbeitungen, die Rimski-Korsakoff noch zu ſeinen Lebzeiten vornahm – es handelt ſich vor allem um Inſtrumentierung einiger Stücke – höchſt zufrieden war. Alſo könnte man zu der theoretiſchen Folgerung gelangen, daß eine Vereinigung Mussorgski und Rimski in dem Sinne eine ideale Zuſammenarbeit hätte ergeben können, wenn der erſte, jedesmal nach Fertigſtellung einzelner Kompoſitionen oder von Kompoſitionsteilen, dieſe ſofort Rimski zur Überarbeitung in ſeiner Gegenwart vorgelegt hätte. Jedenfalls wäre dann nicht das geſchehen, was ſpäter eintrat, daß Rimski nach Mussorgskis Tode zwar in beſter Abſicht, aber doch in vieler Beziehung ſehr unglücklich, die Kompoſitionen ſeines Freundes „umbog" und faſt wie ein Schulmeiſter „korrigierte". Nie und nimmer hätte Mussorgski ſich mit dieſer Art von „Bearbeitung" einverſtanden erklärt, wäre ſie zu ſeinen Lebzeiten erfolgt. Alles in Allem genommen zieht ſich dieſes Problem – es iſt nicht das einzige – wie ein Bruch, der nicht aufgeht, durch ſein geſamtes Schaffen.

Worin beſteht nun Mussorgskis Bedeutung für unſere Zeit?

Daß er 50 Jahre zu früh geboren wurde, iſt ſchon oft ausgeſprochen worden. Seine Beſtrebungen und sein Stil nehmen vorweg, was in unſeren Tagen in der Muſik angeſtrebt wird. Über den ganzen muſikaliſchen Impreſſionismus hinweg reicht Mussorgski uns Heutigen die Hand. Doch auch ein Impreſſioniſt, wie Debussy knüpft bei ihm an, gleichviel ob er nun viel oder wenig aus dem „Boris" gekannt hat. In dieſem und einzelnen Liedern des Ruſſen gibt es Stellen, die unmittelbar auf den Schöpfer von „Pelléas und Mélisande" hinweiſen. Mit unſeren Tagen verknüpfen ihn am deutlichſten ſolche Partien aus ſeinen Werken, die als „Expreſſionismus" gedeutet werden können, deren ungeheure, an Shakespearesche Kraft gemahnende Eingebungen aber weit über das hinausgehen, was ein enges und vielfach ſchief gebrauchtes Schlagwort auszudrücken vermag. Hierher gehören jene Viſionen und Wahnſinnsausbrüche des Zaren Boris, das berühmte Glockengeläute in der Krönungsszene und manches andere, deren Kraft und Reichtum, unabhängig von irgend welchen Kunſtrichtungen und Strömungen, vollkommen zeitlos ſind, wie alle großen Kunſt-

äußerungen überhaupt. Oder vermag jemand wesentliche Unterschiede in den Ausbrüchen im „Othello", „Macbeth", oder „Boris" festzustellen? Daß hier an Shakespeare im besonderen gedacht wird, findet seine Begründung darin, daß schon der „Boris Godunoff" von Puschkin im Shakespeareschen Stil entworfen wurde. Mussorgski aber hielt sich ziemlich genau an Puschkins lose Szenenfolge, die zwar kein geschlossenes Drama darstellt, aber doch mancher Genieblitze nicht entbehrt. In Rußland werden bekanntlich ganze Teile aus Puschkins Drama in den Schulen auswendig gelernt, und gerade diese Teile – z. B. der Monolog von Pimen, ein Höhepunkt der Dichtung – sind unverändert von Mussorgski übernommen worden.

Überblickt man die Reihe seiner Bühnenwerke, so ergibt sich folgendes Bild: Die Jugendoper „Salambo" (1863–66) wurde nicht vollendet. Sie enthält viele Schönheiten, von denen einige, stark verändert, später in den „Boris" übergingen. Ein abgeschlossenes Textbuch hat offenbar nie bestanden. Bezeichnende Partien dieses Werkes harren noch der Veröffentlichung.

Auch das musikalische Lustspiel „Die Heirat" (1868), nach Gogols gleichnamiger Komödie, Mussorgskis zweiter dramatischer Versuch, gedieh nur bis zum Abschluß des ersten Aktes. Der Komponist folgte hier Wort für Wort Gogols Prosadialog, für den er eine sehr charakteristische Musik erfand. Er ging dem Steigen und Fallen der Wortakzente nach und strebte nach einer Sprachmelodie. Daß er diese „Gesellenarbeit" nicht beendete, hatte seine guten Gründe. Er fühlte sich einer solchen, unermeßlich schwierigen Aufgabe damals noch nicht gewachsen. Die Musik ist im Gegensatz zu allen übrigen Kompositionen des Meisters nicht frei von Sprödigkeit. Es fehlt der überzeugende Fluß. Ein zu starres Festhalten der Musik am Prosatext macht sich bemerkbar. Die Kühnheit der Ausführung und die gelegentliche Verwendung von Farbtupfenakkorden bedeuteten in den Augen von Rimski-Korsakoff ein solches Wagnis, daß er noch zu Anfang unseres Jahrhunderts, fast 40 Jahre nach Entstehung des Werkes, von Freunden Mussorgskis nur mit Mühe zur Herausgabe des Klavierauszuges bewogen werden konnte. Musikhistorisch kann diese „Heirat" garnicht hoch genug bewertet werden.

Es folgt „Boris Gudunoff" (1868–72), jenes Höhenwerk, das Mussorgski selbst später nicht mehr übertroffen hat. Hier treten die großen Volksszenen in den Vordergrund und bilden einen wirksamen Gegensatz zu den Dialogen und Monologen. Wenn die Musik „Salambos" sich noch ganz im romantischen Fahrwasser bewegt,

diejenige der „Heirat" ſpekulativen Überlegungen entſproſſen war, ſo finden wir im „Boris" nicht nur dieſes, ſondern vor allem auch die breiteſte Unterſtreichung ruſſiſcher Volksmuſik. Dieſes die unantaſtbare Bodenſtändigkeit des „Boris", die ſeine ganz vereinzelte Ausnahmeſtellung innerhalb der geſamten ruſſiſchen Muſik mit begründet. Dabei handelt es ſich nicht nur etwa um Aufnahme einiger ruſſiſcher Volkslieder, ſondern um den ganzen breiten Unterton des „Boris", deſſen muſikaliſche Erfindung auf dem Ausbau der Elemente des ruſſiſchen Volksliedes beruht. Auch Mussorgskis perſönlichſte Erfindung: die großen Wahnſinnsauftritte, die Monologe, die Aktvorſpiele u. a. bedeuten da keine Ausnahme und reihen ſich organiſch dem typiſch ruſſiſchen Stil des Ganzen ein. Nur Teile des Polenaktes fallen hier und dort etwas aus der Rolle. Die Charakteriſierung der Polen durch Mazurka-Motive und Polonaiſenrhythmen – ſo verfuhr ſchon Glinka in ſeinem „Leben für den Zaren" – fiel etwas äußerlich aus, und auch die Liebesszene zwiſchen Marina und Demetrius gehört ſicherlich nicht zu den Höhepunkten. Wohl aber der Auftritt des Jeſuitenpaters.

Ein Element aber ſpringt im „Boris" noch ganz beſonders in die Augen: das des muſikaliſchen Humors in der berühmten Wirtshausszene mit den beiden Trunkenbolden, eines Humors, wie er in der geſamten ruſſiſchen Muſik vor oder nach Mussorgski nirgends anzutreffen iſt. Aber auch für uns Menſchen des vorgerückten zwanzigſten Jahrhunderts bedeutet dieſer Humor eine völlige Ausnahme, etwas durchaus Neues. Man unterſcheide deutlich zwiſchen muſikaliſchem Humor und muſikaliſchem Witz. An letzterem beſteht in unſeren Tagen wahrlich kein Mangel. Von Richard Strauß bis zu Mahler, Schönberg und jedem Liederkomponiſten komiſcher Texte – überall läßt er ſich nachweiſen, und viel Geiſt wurde auf ihn verwandt. Die witzige muſikaliſche Illuſtration, die muſikaliſche „Pointe" wurde ſo recht ein Kind unſerer Tage. Dabei kam der muſikaliſche Humor zu kurz. In muſikaliſchen Luſtſpielen oder komiſchen Liedern wird man ihn nur ſelten antreffen. Denn heute gilt das Axiom: Komiſche Opern- und Geſangstexte werden nicht durch muſikaliſchen Humor, ſondern durch muſikaliſchen Witz wiedergegeben. Nicht als ob jemand eine derartige Forderung aufgeſtellt hätte. Sondern man machte unwillkürlich aus der Not eine Tugend. Und da es an muſikaliſchem Humor gebrach, ſo verfiel man auf den muſikaliſchen Witz, dieſen direkteſten Abkömmling von Gehirnes Gnaden, der ſo ganz unſerem heutigen muſikaliſchen Intellektualismus entſpricht. Humor entſpringt nie dem Intellekt allein, ſondern macht den Umweg über das Gemüt und

äußert ſich als ſeltſame Miſchung von Verſtand und Gemüt. Mussorgski beſaß Humor und Witz in höchſtem Maße. Beide Elemente feiern in der Wirtshausszene gemeinſame und getrennte Triumpfe. Den beſtimmenden Unterton für dieſes Bild aber liefert der Humor.

Dieſe Betrachtungen führen uns zu ſeinem vierten Bühnenwerk, der komiſchen Oper: „Der Jahrmarkt von Ssorotschinzy" (nach einer berühmten Novelle von Gogol), deſſen deutſche Uraufführung kürzlich in Breslau ſtattfand. Was der Verſuch der „Heirat" nur andeutete, findet hier ſeine Fortführung und Vollendung. Hier gelingt Mussorgski die völlige Umdeutung der Worte und Sprachakzente in eine Sprachmelodie, deren Melodik und Komik überwältigend ſind. Alſo eine Zuſammenfaſſung der komiſchen Elemente aus der „Heirat" und der „Wirtshausszene" im „Boris". Das ganze wäre ein unerhörtes Meiſterwerk geworden, wenn Mussorgski es nur beendet hätte. Davon iſt leider keine Rede. Es fehlen vor allem die großen Schlußſteigerungen: Das Finale des zweiten Aktes – die „grande scène comique", wie Mussorgski ſie nennt – und faſt der ganze dritte Akt. In Breslau aber wurde eine Bearbeitung aufgeführt, die der bekannte Profeſſor des Petersburger Konſervatoriums Tscherepnin höchſt feinfühlig nach hinterlaſſenen Entwürfen des Komponiſten zuſammengeſtellt hat. Aber auch in dieſer Faſſung verdient die Oper Verbreitung, und es wäre dringend zu wünſchen, daß andere deutſche Bühnen dem Beiſpiel Breslaus folgen. Schon die verſchiedenen Aufführungen des „Boris" in Deutſchland zeigten, daß die Schwierigkeiten eines ſolchen fremdländiſchen Werkes nicht mit dem erſten Anhieb zu nehmen ſind. Es bedarf nachhaltiger und wiederholter Verſuche, und auch in Bezug auf die Aufführungsmöglichkeiten des „Boris" ſind die Akten noch lange nicht geſchloſſen.

Wir gelangen nun zu Mussorgskis fünfter Oper: „Chowantschina" (etwa 1874–1881), ebenfalls einem Schmerzenskind, das zwar äußerlich bis auf den ganz kurzen Schlußchor fertig wurde, deſſen innere Durcharbeitung aber keineswegs zum Abſchluß gelangte. Es war die Zeit nach der Uraufführung des „Boris" (1874), die Mussorgski ſoviel Enttäuſchungen brachte, wo ein Freund nach dem anderen ſich von ihm abwandte. Gerade über dieſe Lebensperiode, in der ſein Alkoholismus eine vernichtende Rolle zu ſpielen begann, wiſſen wir ſehr wenig und ſind auf Vermutungen angewieſen. Für „Chowantschina" war es ein Unglück, daß Mussorgski die Kompoſition lange vor Fertigſtellung des endgültigen Textbuches begann. Lagen einige Szenen im Text vor, ſo wurden ſie auch in Muſik geſetzt. Darunter litt die Ein-

heitlichkeit des groß angelegten Planes. Und die letzte Feile vermochte der Komponist, der plötzlich starb, nicht mehr anzulegen. Wir wissen nicht, in welcher Art Rimski-Korsakoff diese Oper nach dem Tode des Komponisten herausgegeben hat, da das Originalmanuskript unerreichbar in Leningrad liegt. Aber es wird erzählt, daß die Veränderungen, die er an Chowantschina vornahm, noch größer sind, als die am „Boris".

Überblickt man Mussorgskis Gesamtschaffen und seine Bedeutung für unsere Zeit, so lassen sich viele bedeutsame Merkmale festhalten. Seine Opern haben mit dem Musikdrama Wagners und dessen Nachfolger nichts Gemeinsames. Dem gesungenen Wort ist die Hauptaufgabe zugewiesen. Das Orchester dient nur der Begleitung und gelangt nicht zu symphonischer Entwicklung. Die einzelnen Personen der Stücke werden musikalich scharf herausgemeißelt. Nicht etwa durch Motive – was nur an vereinzelten Stellen der Fall ist – sondern durch charakteristische musikalische Profilierung, die jeder auftretenden Person ihr Eigengepräge gibt. Daneben die unverwischbaren Elemente echtesten russischen Volkstums; stilisiert und Gipfelpunkten zugeführt in einer nur Mussorgski eigentümlichen Weise. Diese Elemente wiederum vertieft und auf breiteste Grundlage gestellt durch einen musikalischen Humor, dessen Übermut, Sonnigkeit und gelegentlich bis zum Witz und Sarkasmus gesteigerte Schärfe in der gesamten musikalischen Weltliteratur kaum ihresgleichen findet. Ein Vorahnen und Erfassen von Problemen, an denen noch kommende Generationen arbeiten werden. Eine Unmöglichkeit irgend einer direkten Nachfolge, ebenso wie es niemand gab, der ihn vorbereitet hätte. Ein auf- sich- Gestelltsein und Losgelöstsein von jeder Tradition durch unerbittliche Veranlagung. Ein sich- Aufrecken zu Shakespearehafter Größe, und daneben die tiefe Tragik, daß es seiner Natur nicht vergönnt war, eine seinen Visionen entsprechende musikalische Technik zu entdecken. Die Technik seiner Generation reichte für seine Eingebungen, die um ein halbes Jahrhundert und mehr der Zeit voraneilten, nicht aus. Daher die vielen Stellen, die wie das Stammeln eines Entrückten anmuten, (namentlich in „Chowantschina"), in denen sein Genie den Boden unter den Füßen verlor und hilflos einer nicht zureichenden musikalischen Technik preisgegeben war. Solchen Problemen gegenüber standen seine sämtlichen Freunde und Zeitgenossen ratlos gegenüber, und es ist kaum anzunehmen, daß sie ihm selbst klar zum Bewußtsein gekommen sind. Dieses das Problem Mussorgskis und die Einstellung unserer Zeit zu ihm: seine Tragik und seine Größe. Noch mancher Beobachtung wird es bedürfen, um der Enträtselung seines Inneren näher zu kommen.

Leonhard Thurneiser (Berlin)

D I E  B R A U T W A H L, eine Berlinische Oper Busonis.

Deutlich lösen sich vom farbenbunten Biedermeierfond die lebenswarmen Figuren dieses bürgerlich-maskierten Puppenspieles: die Umworbene, Albertine Voswinkel, eine schöne, verständige und gebildete Berlinerin. Ihre drei Bewerber: Edmund Lehsen, ein junger Maler, in dessen Seele der Keim des Genies seiner Erschließung harrt, Thusmann, geheimer Canzleisekretär, ein weltfremder skurriler, Büchernarr, auf Wahrung von Anstand, Titel und Würden ängstlich bedacht, noch im Grotesken liebenswürdig, und Bensch, ein jüdischer Geck, kraft seiner dukatenen Vergüldung jüngst zum Baron geadelt; die beiden Besonderen: der Judengreis Manasse (Benschs Onkel), gewissermaßen das mephistofelische Element verkörpernd, und Leonhard, der rätselvolle Goldschmied, streng-gütiger Lenker aller Fäden, sowie der geschäftstüchtige, geldliebende Commissionsrath Voswinkel, Albertinens Vater und Thusmanns Schulkamerad.

Das kurze, heitere Vorspiel schafft die rechte Stimmung für den schönen Spätsommernachmittag in den „Zelten", wo Rossinis Hebräermarsch den Kenner entzückt und fröhliches Gewimmel die Musikkapelle umdrängt. Den Unmut des Commissionsraths, seine letzte Hamburger Importe unbrauchbar zu finden, wandelt der junge Lehsen in eitel Vergnügen, indem er ihm treffliche Cigarros aus der Friedrichstraße anbietet. Dankbar trällert Voswinkel eine Negermelodie zu exotischem Text und stellt den Maler seiner Tochter vor. Während die Kapelle Mozarts „Deutsche Tänze" intoniert, erinnern sich die jungen Leute einer früheren flüchtigen Begegnung in der Kunstausstellung: Liebe auf den ersten Blick. Im vielfältigen Spiel der Abendröte verläuft sich die Menge, die Musikanten packen ihre Instrumente zusammen und gehen. Zartes „Amoroso" eines Fouqué'schen Liedes eint Stimmen, Herzen und Hände der Liebenden, bis sie der Commissionsrath trennt. Das Marschthema summend, verschwindet er mit dem voranschreitenden Paar im Dunkel des Tiergartens.

Uebergroß und mystisch steht plötzlich im Vordergrund der Goldschmied, ein Priester der Kunst, fest entschlossen den Künstler Edmund zu retten. Zunächst gilt es jedoch, dem Verliebten beizustehen und seinen Rivalen Thusmann zu schrecken.

Nachdem die prägnanten Rhythmen und glanzvollen Klänge einer knappen Verwandlungsmusik verrauscht sind, hören wir mit preziös-geschäftiger Eile den

geheimen Secretär die Königstraße heraufhüpfen, um wie allabendlich, wenn die Glocken zum eilften Schlage ausholen, sich in Morpheus Arme zu begeben. Als er in die Spandauerstraße einbiegen will, hört er ein Geräusch: an die Ladentür, im Erdgeschoß des Rathauses pocht seufzend ein Unbekannter (Leonhard) und tut in quasi parodistischer, gespenstig überhauchter Serenade kund, daß, altem Aequinoctial-Brauch gemäß, hier am Fenster des ersten Stockes dem Klopfenden die Braut sichtbar wird. Es schlägt langsam eilf und die Erscheinung der bräutlich geschmückten Albertine bringt den Geheimen aus aller Fassung. Seine Wißbegierde bei einem Glase Wein zu stillen, verspricht der merkwürdige „Professor", welcher ihn despektierlich mit „Ihr" tituliert und – kaum daß das holde Trugbild schwand – ihn mit sich fortreißt, zum Alexanderplatz.

Das heiter verschnörkelte Wesen Thusmanns, das Uebermächtige des Goldschmieds profiliert die kontrastreiche Musik auf das Glücklichste und nicht minder faszinierend gesellt sich zu den beiden ersten ein dritter Gegensatz: Manasse, dessen Bildnis das Orchester Zwischenspiel „in modo giudaico" imponierend malt. Rembrandt'sche Ghetto-Atmosphäre vibriert um diesen Fanatiker, jahrtausendalte Last tragen die düsteren, verblüffend behandelten Ritualmelodien, deren eine dem Carmen-Motiv verschwistert ist. Fast wäre man versucht diese Fantasie „hebräische Nationalmusik" zu nennen.

In der matt erleuchteten Weinstube brütet einsam Manasse, als die späten Besucher eintreten. Auf Befragen des Goldschmiedes gesteht Thusmann zögernd, daß er zur nächsten Frühlingswende die ihm Versprochene heimzuführen hoffe – darum habe ihn die Erscheinung der Braut so heftig bewegt. Grob mischt sich Manasse hier ins Gespräch. Ihn stört der Schwätzer, welcher, alt und häßlich wie er sei, zum Heiraten nichts tauge. Umsonst wehrt sich der Geheime, beide verspotten ihn und seine menuettartigen Beteuerungen, er fühle sich wohlgerüstet durch des Thomasii kluge Ratschläge, so enthalten im „Entwurf der politischen Klugheit", ernten nur Gelächter.

Um den ergrimmten Manasse abzulenken, erzählt Leonhard die grausige „Historie vom Münzjuden Lippold", welcher anno 1570*). nachdem er mit

*) Historisch: Die Hinrichtung fand unter der Regierung Kurfürst Johann Georgs am 28. Januar 1573 statt. Zu gleicher Zeit lebte, beneidet und verleumdet als Leibarzt am Kurfürstlichen Hofe, der außergewöhnliche Schweizer Alchymist, Astrolog und Goldschmied Leonhart Thurneisser zum Thurn, von dessen Hand ein trefflicher Stich die Hinrichtung Lippolds darstellend, existiert.

Betrug und teuflischen Künsten den Churfürsten schmählich getäuscht hatte, durch die eigene Frau verraten und auf dem Neumarkt zu Cölln an der Spree verbrannt wurde. Aber Satan, dem er seine Seele verschrieben, rettete ihn und in ahasverischer Gestalt treibt er seither sein böses Wesen. Die Szene scheint sich zu einem Kampf-Duo der unheimlichen Revenants zuspitzen zu wollen, als der zerstreute Thusmann mit schmeichelnder Melodie einfällt und den Namen der Erscheinung nennt: Albertine Voswinkel, seine Erwählte.

Dies ist das Signal zu einem Finale, dessen orchestrale Dämonie den augenfälligen Spuk auf der Bühne an Kraft und Seltsamkeit weit übertrifft.

Ermutigt durch den Wein pocht der sonst schüchterne Geheime hartnäckig auf sein Bräutigamsrecht, das ihm der Commissionsrath einräumte – doch plötzlich gewahrt er statt des wohlgebildeten Goldschmiedantlitzes eine gräuliche Fuchsschnauze und kaum ist dieses Gesicht überstanden, so holt Manasse einen Rettig aus der Tasche, schnitzelt ihn zu runden Scheiben, wirft selbige unter Zaubersprüchen in die Luft, wo sie als Goldducaten erglänzen, die, von Leonhard aufgefangen, in Funken zersprühen. Geschwinder fliegen Ducaten, schneller stieben Funken. Hohngelächter Manasses, Heiterkeit des Mächtigeren. Mit gesträubtem Haar stürzt der Geheime hinaus.

Das nun folgende Vorspiel zum II. Akt schildert im Hexentempo eines zwielichtfarbenen Spuk- und Wirbelwalzers Thusmanns weitere nächtliche Abenteuer. (Dies köstliche Stück erinnert mit seinem atemraubenden Lauf, seiner vehementen melodischen Linie an das 1921 componierte „Perpetuum mobile.") –

Schmunzelnd betrachtet am nächsten Morgen Voswinkel sein neues Oelbild. Der Pinsel des freigebigen Lehsen hat jenen Augenblick verewigt, als der aus Hamburg eingetroffene Brief dem glücklichen Besitzer hohen Lotteriegewinn avisierte, da kommt der desperate Thusmann hereingestürzt und berichtet wie gegen Mitternacht, im Rathaussaal, bei Kerzenlicht und Janitscharenmusik Demoiselle Albertine mit einem unbekannten Herren gewalzt habe, wie er seinen Entschluß trotzdem nicht von ihr zu lassen laut geäußert; wie ihn dann unwiderstehlicher Drang gepackt hätte, selbst zu walzen, auf und ab, hin und her durch die Spandauerstraße, wie er ohnmächtig niedergesunken, um beim Morgengrauen auf dem Pferd des Großen Kurfürsten schaudernd zu erwachen, Der fantasielose Commissionsrath leugnet jede Zauberei im aufgeklärten Berlin, er glaubt dem exaltierten Schulgenossen nicht, daß er nüchtern war und unvermutet meldet sich ein Zeuge seiner nächtlichen Betrunkenheit, es ist Manasse, welcher

Voswinkel ein gutes Geschäft vorzuschlagen hat, nämlich die Heirat seines Neffen Bensch mit Albertine. Erzürnt ob solchen Ansinnens verzeiht der Commissionsrath dem Geheimen alles, die Freunde umarmen sich und bekräftigen ihr gegebenes Wort.

Zärtliches Bratschensolo mischt sich dem schwebenden Klang des Cembalo. Als der Vorhang aufgeht, ist Albertine allein: sie singt und spielt das Fouqué'sche „Amoroso". welches im I. Akt nur angedeutet, hier gefühlvoll, doch nicht sentimental ausgesponnen wird. Bald sekundiert ihr Edmund. Das heitere Liebesspiel, während dessen er umsonst versucht, Albertinens begonnenes Porträt zu fördern, wird jäh unterbrochen durch Thusmann, der entsetzt über das unziemliche Betragen einer ehrsamen Braut der Ahnungslosen mitteilt, das ihm seit langem der Vater ihre Hand versprochen hat. Der eigensinnige Freier, von der Schönen zurückgewiesen, von Edmund zur Türe gedrängt, erhält ein paar kräftige grüne Striche ins Gesicht gepinselt und fällt Voßwinkeln in die Arme, der erbost den fremden Eindringling beschimpft und dafür mit dem Malerstock bedroht wird – als plötzlich der majestätische Goldschmied Einhalt gebietet. Um die Situation noch kritischer zu gestalten, spaziert just Baron v. Bensch nebst seinem Onkel herein. Hier kann nur höhere Kunst helfen: ein Geistergalopp zwingt die willenlosen Marionetten Thusmann und Bensch, später Manasse und Voßwinkel elastisch auf und nieder zu springen, bis der Tanz stockt und der Jude dem Commissionsrath mit grandioser Feierlichkeit den Dalles an den Hals flucht. Der verbissene Rhythmus dieses alttestamentarischen Ausbruches findet Echo und Steigerung in unsichtbaren Rache-Chören. Gütig tröstet Leonhard das Liebespaar und eilt mit Edmund von dannen.

Wer jemals in lauer Septembernacht am Rande des Goldfischteiches dem Quaken der Frösche, dem herbstlichen Raunen der Blätter lauschte, der wird vielleicht auch die zu Herzen dringende Weise des vorüberfahrenden Schwagers vernommen haben, welche der unglückliche Geheime hörte, als er am „Froschlaich" stand, entschlossen seinem Leben ein Ende zu bereiten. Echte Empfindung durchzittert die Groteske, wirkliche Abschiedswehmut klagt aus den Instrumenten, zeitlose Romantik triumphiert über alle Aufgeklärtheit in dieser einzigartigen Musik. Ein Pseudo-Trauermarsch zeigt, daß der Selbstmord nur Schein; der allgegenwärtige Goldschmied hilft und beim Licht des Vollmondes erblickt Thusmann, im vorgehaltenen Spiegel sein gesäubertes Conterfei. Freilich dämpft ernste Mahnung, sich Albertinen fernzuhalten das Entzücken und in seinem armen Kopf geht alles durcheinander, auch das Posthornliedchen, das leise verklingt.

Erbittert monologisiert Voßwinkel am späten Abend die krausen Geschehnisse und seine gallige Laune wird nicht besser, wie er den Goldschmied vor sich sieht. Der läßt sich nicht beirren und führt ihm mit eindringlicher Charakteristik drei Gefahren vor Augen: der Maler will das retouchierte Portrait des „Bankrottierers" dem allgemeinen Gaudium preisgeben, der Geheime ist im Begriff, wegen verschmähter Liebe suicidium zu begehen, der alte Jude sorgt, daß sein Fluch sich bald erfülle – kurz, dem Bedrohten bleibt nichts anderes übrig, als Leonhards Rat zu befolgen und gleich Porzias Schicksal dasjenige Albertinens durch drei verschlossene Kästchen und eine „Brautwahl" zu entscheiden, umso eher, da Leonhard für einen guten Ausgang bürgt. Beide gehen, Albertine, die nebenan gelauscht hat, stürzt fassungslos herein. Ihrem Verzweiflungsausbruch folgt Ermattung, sie sinkt in leichten Schlummer und glückverheißend erscheint ihr der wunderbare Fremde. Sie forscht nach seiner Herkunft, er verrät ihr das Geheimnis – einst lebte berühmt und hochgeehrt zu Berlin ein Goldschmied namens Leonhard Turnhäuser[2]), vielleicht ist er derselbe Leonhard, vielleicht wars sein Ahnherr. Wie dem auch sei, er besitzt die Kraft, das Spiel nach seinem Sinn zu enden und Edmund zum großen Künftler zu wandeln. Nur als Solchen darf die Liebende ihn sehen, ungefesselt soll sein Genius sich entfalten, ganz muß er der Kunst sein Leben weihen – – – staunend sieht Albertine das Innere einer Kathedrale vor sich, darin auf hohem Gerüst Edmund sein Werk schafft, während die Stimmen Unsichtbarer jubeln: Deus et ars et natura vera sunt trinitas, nulla religio superior, vita omnia comprehendit[3]). Die Vision verblaßt, Albertine erwacht zu neuem Leben.

Meister Leonhard erfüllt sein Versprechen. Festlich, von heiter-weisen Chören[4]) begleitet, verläuft die Wahl der drei Freier im Voßwinkelschen Hause.

Jeder ist zufrieden, der Geheime mit der zauberischen Handbibliothek, der Baron mit der Wundertasche[5]), welche ihm Manasse zu entreißen versucht, Edmund mit dem Bild der Erwählten, das ihn auf der Reise begleiten wird. – „Nun fort nach Rom" wiederholt unsichtbares Echo Leonhards prophetische Schlußworte.

Zusammen mit dem Mysterium „Der mächtige Zauberer" und dem ersten „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" erschien die „Brautwahl" 1907 bei

2) Hoffmanns Schreibart weicht von der historischen ab.
3) Dies Zukunftsbild ist Busonis Erfindung und fehlt bei Hoffmann.
4) Die drei Strophen dieser Chöre stimmen mit denjenigen Hoffmanns überein, welche die Freier in den Kästchen finden.
5) Bei Hoffmann eine Wunderfeile.

Schmidl (Triest). Dieselbe knappe, dichterische Sprache, welche alle Bühnendichtungen Busonis zu mehr oder minder starken literarischen Gebilden stempelt, zeichnet auch den Brautwahltext aus, der jede Situation erschöpft und dem Inhaltlichen sowie der jeweiligen musikalischen Form auf das präziseste angeschmiegt ist. Hoffmanns Ausdrucksweise wird oft wörtlich gewahrt, die Reihenfolge der Ereignisse klug verschoben um die Handlung opernmäßig zu konzentrieren. Über dem Schicksal der Partitur waltete leider – wie so häufig, wenn das fertige Werk aus der schöpferischen Hand in den „Betrieb" gleitet, ein böser Stern. Der Münchener Harmonie-Verlag hatte 1913 die Oper[1]) gedruckt und die hieraus resultierenden verlustreichen Enttäuschungen sind ein besonderes Kapitel in dem Leidensbuch des Komponisten Busoni. Die Uraufführung fand unter Gustav Brechers Leitung in Hamburg am 13. April 1912 statt. Trotz der trefflichen Albertine (Puritz-Schumann), des prächtigen Manasse (Lohfing) fehlte es der Gesamtleistung an Glanz, Schwung und jener exakten Subtilität, welche die außergewöhnliche, in jeder Beziehung „originelle" Musik erfordert. Das antiromantische Hamburger Publikum war zwar betroffen, doch ebenso verständnislos ihrer Bedeutung gegenüber wie die im übrigen respektvoll amtierende Kritik[2]). Ein Jahr später dirigierte Bodanzky (Mannheim) die neue vom Komponisten eigenhändig gekürzte Fassung.[3])

Wie verlautet, steht die Brautwahl auf dem Programm der Charlottenburger Oper. In Anbetracht der durchaus interesselosen Haltung, welche die Staatsoper aus „verwaltungstechnischen" und anderen Gründen gegen Busonische Opern einnimmt, wäre es künstlerische und ethische Pflicht der Stadtoper, Versäumtes nachzuholen.

Nicht unerwähnt bleibe der von K. Walser reizend illustrierte Sonderdruck „Die Brautwahl" B. Cassirers (Berlin 1913). Auf die „Brautwahl-Suite" näher einzugehen, ist hier ebensowenig möglich, wie auf die noch immer nicht gedruckte Konzert-Übertragung der „Grausigen Historie vom Münzjuden Lippold" (komponiert 1923), deren Aufführung in bedauerlicher Verwirrung ängstlicher Gemüter zweimal wegen – „antisemitischer Wirkung" (!) unterblieb.

Die rhythmisch, klanglich und harmonisch überreich bedachte Partitur der Brautwahl repräsentiert einen Einzelfall, ohne Anlehnung an Gewesenes (es sei denn der flüchtig heraufbeschworene imposante Schatten „Falstaffs") und ohne Nachahmer.

---

1) Neuerdings gemeinsam von Breitkopf und Härtel und Harmonie-Halensee verlegt.

2) Eine Ausnahme macht die erkenntnisreiche Würdigung v. F. Pfohl. aus dessen Feder eine Biographie des jungen Busoni allgemein willkommen wäre.

3) Diese sogenannte Mannheimer Fassung ist für heutige Aufführungen maßgebend.

In mystisch heiteren Tönen spiegelt sie ihres Schöpfers Liebe zu der Stadt Berlin, jene Liebe, die allen Bitternissen, allen Verlockungen zum Trotz treu blieb und Früchte säte, deren Ernte dem getrübten Blick Heutiger noch verborgen ist. Für den stets höher strebenden Geist Busonis bedeutete jedes Werk eine Vorstudie zu Späterem und in der Tat: unsichtbare, doch unlösliche, von der Natur gewobene Fäden verbinden Thusmann und Leandro, Manasse und Mephisto, Leonhard und Faust, Albertine und die Herzogin, die Chöre des Hoffmannschen Spieles und die Faustischen Geisterstimmen.

Die noch romantisch ungestüm erfassten Individuen der Brautwahl wachsen allmählich zu immer zeitloseren Typen empor, (Arlecchino I. und II. Teil), um im Faust zu gipfeln, dieser letzten Essenz ewigen Seins und Vergehens. Ein Orgelpunkt beherrscht Busonis Schaffen, von zartesten Kindertagen bis zum Abschied: die Kunst. Ihr brachte er jedes Opfer, ja das eigene Leben dar und dieser übermächtige „Drang, der Gottheit sich zu nähern" durchpulst alle Werke, sogar das Liebe verherrlichende Märchen Turandot:

Was aus der Zeiten Wurzel, Stamm, Gezweigen
Als feinste Blüte will zuhöchst sich zeigen,
Das Jeden trifft, nur wenigen sich antraut,
Gehört, gefühlt, ersonnen und geschaut,
Ein Kuß der Erde von des Himmels Gunst:
Es ist die Kunst.

Kurt Weftphal (Berlin)

PUCCINI. Seine Stellung in unferer Zeit.

Puccini gehört nicht zu den künftlerifchen Erfcheinungen, die – felbft Kräfte – die Energien der Zeit in fich befchwören und geftalten, um fomit wie alle großen Naturen, Gradmeffer der Spannungsmöglichkeiten einer Epoche zu fein. Er beherrfcht nicht die Zeit, er enthält nicht ihr Wefen. Hineingeboren in eine Zeit krampfhafter künftlerifcher Bewegungen und Auflöfungen, wächft er in eine Zeit hinein, in der Sinnlichkeit und mechanifierte Geiftigkeit immer heftiger um die Oberhand ringen. Die rechnend denkenden Tatmenfchen trennen fich von den reflektierend genießenden Sinnen- und Intellektmenfchen. Linie und Farbe, energetifche Melodik und klanggerichtete Harmonik find in der Kunft die Formate für diefe einander bekämpfenden Kräfte. Aber die Zivilifation fiegt und die Kraft des Menfchen gehört der Technik, der Mafchine. Die rhythmifche Gefpanntheit des mechanifierten Geiftes überlagert und zerbeizt die Sinnlichkeit, von der die Kunft zu leben fchien. Doch nur fcheinbar hört fie auf, wefentlicher Beftandteil der Epoche zu fein. Der Geift der Zeit reißt die ftarken künftlerifchen Kräfte mit und wertet fie um. Mufiker und Maler werden verkappte Ingenieure, verkappte Mathematiker, überhaupt verhinderte Techniker. Der Umbau der Kunft, die ihre Richtung vom Dionyfifchen ins Konftruktive nimmt, erfolgt. Das Problem des neuen Technifchen der Kunft beherrfcht die intellektuelle Fantafie aller ftarken Köpfe und verzweigt das Schöpferifche. Die einzelnen Elemente der Mufik fchälen fich heraus. Diejenigen, die dem Geift der Zeit und feinem Ausdruckswillen entfprechen, fügen fich zufammen; ihm gehört die Linie, fie ift kraftgefpannter energetifcher Strom. Im Verein mit dem Rhythmus wird fie das Ausdrucksmittel der Zeit werden.

Die Kraftlofen, Angekränkelten – und zu ihnen gehört Puccini – werden völlig vom unerbittlichen Rhythmus der Mafchine, die das Symbol der Zeit ift, zerrieben. Seelifches und Sinnliches werden durch alfo erregte Nerven aufs höchfte verfeinert und zerkleinert. Die Sinnlichkeit, vorher triebhaft fchaffend, wird entkräftet; ihre Vollblütigkeit zerfetzt und verdünnt. Aber die künftlerifche Fantafie zehrt von den neuen ungeahnten Reizen füßer, mannigfach nüancierter Krankhaftigkeit und blafierten Schwächegefühls; denn die Kraft des Menfchen, die auf der Seite geiftiger Arbeit ruht, wird der Sinnlichkeit entzogen. So wird eine Kunft, die durch fie ge-

schaffen wird, zur Schwäche verdammt. Puccini, einer ihrer wichtigsten und populärsten Vertreter, wird zum Typ; seine künstlerische Einstellung eine prinzipielle. Sein Kunstwerk wird ein Mosaik sinnlicher und intellektueller Reize. Zusammensetzung von Kleingeistigem und Klein-seelischem. Angekränkelte Lyrik, geistreichelnder Konversationston, kapriziös kitzelnder Humor fügen sich – mehr nebeneinander als zusammen. Schlagkraft und zielsicherer Theatereffekt suchen Vitalität und Spannkraft zu ersetzen und Kontraste zu schaffen. Aber der feinsinnige Intellekt setzt alles Grelle, das empfindliche Nerven überstark registrieren, in ein mittleres reizvolles Licht, das den Werken Puccinis seine gewisse Einheit gibt.

Diese kleinen Ausmaße Puccinischer Kunst bilden in der Beurteilung Puccinis das Kriterium und die Scheidewand zwischen schaffendem Künstler und arbeitendem Menschen. Der arbeitende Mensch – der Ingenieur, der Industrielle – wird ihn immer lieben, der Musiker muß ihn trotz aller Liebe für ihn ablehnen. Denn seine ganze freie Geistigkeit ist lediglich auf die Musik gerichtet und verlangt von ihr restlos ausgefüllt und ausgenützt zu werden. Die synthetische Schaffensart Puccinis aber, die alle Probleme überbrückt und ihre Widerstände balancierend gegeneinander ausgleicht, hat letzthin etwas Ungeistiges. So muß also der Musiker diese Kunst, die sein Denken nicht beschäftigt, es nicht in einer Richtung zwingt, als eine Kunst des Nebensächlichen ablehnen. Gerechtfertigt wird sie allein durch die Existenz des rechnend-arbeitenden Menschen. An ihn allein wendet sie sich; denn sie verlangt nicht mehr geistige Mitarbeit, als er noch außer seiner Hauptarbeit zu leisten imstande ist. Für ihn hat ihre Unproblematik etwas Befreiendes, Entspannendes. Wie auch von ihm aus allein der Begriff des Kunstgenusses geprägt ist, der für den Künstler hinfällig wird. Puccini schafft eine Kunst, die nicht erarbeitet, sondern genossen sein will; und damit eine Kunst, die nicht vom Blute der Zeit zehrt, sondern eine Unterhaltungskunst. Aber Unterhaltungs-Art und Weise spiegelt die Schwäche eines Menschentums. So wird Puccini dennoch zum ergänzenden Bestandteil unserer Zeit und symptomatisch für sie. Inbegriff ihrer – ach, so süßen sinnlichen Schwäche und Krankhaftigkeit.

# Umschau

Wir beabsichtigen, in diesem besonderen Teil die Verbindung mit dem Musikleben unserer Zeit herzustellen. Es handelt sich hierbei nicht um Berichterstattung im üblichen Sinne, doch sollen alle wichtigsten Faktoren unseres Musiklebens: Musikfeste, Tagungen, Uraufführungen, Einrichtung von Schulen, musikalische und literarische Neuerscheinungen gewürdigt werden. Bei einer solchen Würdigung erscheint uns die Nennung und Wertung von Namen und Werken minder wichtig, als die Herstellung eines Zusammenhangs oder die Zusammenfassung einzelner Erscheinungen unter einen übergeordneten Gesichtspunkt. Nicht was die Dinge sind, sondern was sie bedeuten, soll kurz und scharf formuliert werden. Der äußere Charakter der Referate sei mehr der eines kurzen Aufsatzes als einer Berichterstattung.

Die Schriftleitung.

## DIE WESTFÄLISCHE AKADEMIE FÜR BEWEGUNG, SPRACHE UND MUSIK IN MÜNSTER

Von einem Ziel, das uns allen immer sichtbarer winkt, dem wir alle mehr und mehr zustreben möchten, wurden wohl wesentliche Teile und Zugänge zu ihnen aufgewiesen. Hier wird es aber in einer umfassenden Weise überschaut, und es wird ein unmittelbarer Weg gezeigt, der mitten in die Dinge hineinführt. Deutlich und sinnfällig müßte darauf hingelenkt werden.

Es gilt der Auflösung, den unheilvollen Sonderungen entgegenzutreten. Spezialistentum, Fachbetrieb an sich gibt ausschließlich artistische, lebensferne Einstellung. Da steht Auffassung neben Auffassung, Durchdringung neben Durchdringung, Gebiet neben Gebiet. Vom Liebhaber löst sich der Fachman, und mehr die Äußerlichkeiten des Kunsttuns nur führen dem Künstler die Laien zu.

Zum erstenmal werden hier die drei Ausdruckskünste der Gebärde, des Wortes, des Tones zu einem einheitlich organisierten und geleiteten Ganzen zusammengefaßt. Eine einheitliche Auffassung und Durchdringung soll uns in die Welt, soll uns hin zu ihren Dingen führen, aus denen sich einem Geistigen und Seelischen das Körperliche erbaut. Der Ausdruck unseres Wesens hat aus dem Wesen des Gegenstandes heraus zu erfolgen: das erfordert Absage an einen einseitigen, uns

isolierenden Subjektivismus, Bekenntnis zu Sachlichkeit und Zucht, Eingehen auf die Eigengesetzlichkeit von Wort, Bewegung, Ton und Besinnen auf deren Urbedeutung. Im Zurückfinden zur Grundlage, im Entfalten von innen heraus aus dem Geist des Gesetzes befreien wir uns von der stupiden Macht der Formel, entgehen wir der Unruhe, Unsicherheit und Gefahr des Versuchs, gelangen wir zu neuen einfachen, allgemeingültigen Bindungen im Werk und zu einer alle erschütternden und erhebenden, im Dienst am Ewigen alle zusammenführenden, kulturschaffenden Darstellung.

Niemand sei von der Möglichkeit, sein Organsein für Menschheit und Welt beglückend zu spüren und zu leben, von vornherein ausgeschlossen. Irgendwie, in der ihm gemäßen Art, entsprechend den Fähigkeiten und Ansprüchen muß und soll jeder am Sprach-, Bewegungs- und Tonausdruck teilhaben können. Bewegungs- und Sprechchor bezieht also auch den Laien ein, Musik als Volksgesang und im Dienste der Gottesverehrung geht besonders schon den Jugendlichen an, Sing- und Spielgruppen vereinigen weiterhin zu Gemeinschaftstun. Von den mehr allgemeinen Bedürfnissen für den Jugendlichen, für den Laien führen aber Spezialbedürfnisse jeglicher Art den fachlich und beruflich Auszubildenden zur Hochschule im engeren Sinn. Das Werk und seine Darstellung wird letzthin immer Aufgabe einzelner besonders Befähigter und besonders Ausgebildeter sein; die breite Gemeinde des Volkes muß aber ganz anders instand gesetzt werden, ihre Führer ständig aus sich hervorzubringen, und die Führer müssen ganz anders geeignet werden aus den Bedürfnissen – den wahren! – aller heraus zu wirken.

Selbstverständlich ist weiterhin der Anschluß an die Bildungsmöglichkeit, an die Universität, an die kulturellen Einrichtungen der Stadt offen. Die Kunst soll mitten im Leben stehen.

Ludwig Weber

**Die Westfälische Akademie für Bewegung, Sprache und Musik,** zu der die bisherige Hochschule für Musik unter Leitung von Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg ausgebaut wurde, eröffnete ihr Wintersemester am 15. September. Die Schule gliedert sich in drei große selbständige Abteilungen, wobei jedoch durch die systematische Zusammenfassung aller drei Ausdruckskünste an einer Anstalt wohl zum erstenmal in Deutschland Lehrfächer und Lehrkräfte der einen wie der anderen Abteilung zugute kommen. Die Schule für Bewegung (Leitung Kurt Joos) wird gebildet aus den

Klaſſen für die Sprach- und Muſikſchüler; dazu kommen Bewegungschöre für Laien und Kinder. Die Klaſſen für Berufsausbildung ſind dem Theater der Stadt Münſter angegliedert. – Die Schule für Sprache gliedert ſich in ein „Seminar für Sprachkunde, Sprachkultur und Vortragskunſt" (Leitung: Hertha Delfizian, Meiſterkurſe Vilma Mönckeberg, Hamburg) und eine Schauſpielſchule (Leitung Intendant Dr. H. Niedecken-Gebhard). Die Schule für Muſik ſcheidet zunächſt als muſikaliſche Akademie die eigentliche Fachausbildung von der „Abteilung für muſikaliſche Jugenderziehung" (Meiſterkurſe Prof. Fritz Jöde-Berlin). Während die erſte die muſikaliſche Ausbildung zum Beruf übernimmt: Geſangklaſſen, Opernſchule, Inſtrumentalfächer, Kapellmeiſterklaſſen, Kompoſitionsklaſſen, Muſikſeminar uſw., will die zweite Abteilung neben dem beſonderen Fachunterricht für beſonders Begabte die allgemeine Muſikerziehung der Jugend in Verbindung mit den Schulbehörden und Muſiklehrkräften der Schulen übernehmen. Eine dritte Abteilung, das kirchenmuſikaliſche Seminar, befindet ſich noch in Vorbereitung und dürfte mit ſeinen Plänen vor Weinachten in die Öffentlichkeit treten. Von beſonderem Intereſſe ſind die jeder Abteilung angegliederten Allgemeinklaſſen: Bewegungschöre, ſprachtechniſche Kurſe, Sprechchöre, Chorausbildungsklaſſen für Laien. Anfragen an das Sekretariat, Münſter, Neubrückenſtraße 65, erbeten.

## DIE ANFÄNGE DER STÄDTISCHEN OPER IN BERLIN

Die Phyſiognomie des Berliner Opernlebens ſcheint ſich nach mannigfachen Schwankungen der letzten Jahre zu feſtigen. Das Staatliche Opernhaus, jahrzehntelang der einzige kaum je ernſthaft bedrohte Träger der Opernpflege, hat längſt nicht mehr ausgereicht, das Bedürfnis der Berliner Bevölkerung zu tragen. Es erfolgte eine Reaktion nach der andern Seite. Dem Deutſchen Opernhaus in Charlottenburg trat vor wenigen Jahren die Berliner Volksoper an die Seite, während die Staatsoper ein zweites großes Haus eröffnete. Dieſe Überproduktion führte zu Kriſen der beiden nichtſtaatlichen Opernbühnen, denen ſie beide in ihrer urſprünglichen Geſtalt zum Opfer fielen. Nun werden die Kräfte neu gebunden und in einer Städtiſchen Oper zuſammengefaßt. Dieſe hat vor wenigen Wochen ihre Spielzeit eröffnet.

Für den, welcher in der Geſchichte der Oper ein wenig zu Hauſe iſt, iſt es ſeltſam, alte Gegenſätze in neuem Gewande wieder auftauchen zu ſehen. Denn zwiſchen Hofoper und ſtädtiſcher Opernpflege beſtanden in der Blütezeit der deutſchen Oper (um 1700) tiefe und nahezu ſymboliſche Gegenſätze. Jene war das Monopol einer kleinen geſellſchaftlich prädeſtinierten Oberſchicht, dieſe das Eigentum der breiten

Masse. Jene neigte zur Kultur des Tanzes, zum großen pseudo-antiken Stoff und szenischen Gepränge; ihr musikalisches Symbol war die Koloraturarie. Diese kam den Bedürfnissen und Instinkten der Menge entgegen, suchte die Augen weniger durch Prunk als durch szenische Sensationen zu blenden, verstattete der Komik breiten Raum und stellte den Gassenhauer neben die Arie.

Dieser Gegensatz sei hier nur obenhin angemerkt. Die soziologische Struktur unserer Zeit hat ihn längst verwischt. Vollends nach dem Ende einer Berliner Hofoper (in deren Programm freilich noch Nachklänge jenes historischen Typus erkennbar waren) traten die feineren Unterscheidungen zurück; allein die Volksoper wahrte hier in der Wahl ihrer Stoffe eine gewisse eigene Haltung und verhalf manchem romantischen Singspiel, welches längst verstaubt und eingepackt schien, zu echter, lebendiger Auferstehung.

Schließlich aber handelt es sich doch nur um Werk und Aufführung, doch nur um Größe und Qualität. Die künstlerischen Leiter des neuen Opernunternehmens tragen Hoffnung und Gewähr in reichstem Maße in sich. War es schon in der Volksoper im vorigen Winter im „Don Giovanni" nicht nur eine neue Projektion des Dramas, sondern vor allem die überragende Dirigentenleistung Leo Blechs, welche hier unvergessen bleiben wird, so ist es nun Bruno Walter als Generalmusikdirektor und Heinz Tietjen als Intendant, welche auf der Basis eines städtischen Unternehmens eine Leistung größten Stils erwarten lassen. Dazu kommt, daß man auf die Zusammenstellung des Ensembles größte Sorgfalt verwandte und eine Reihe überragender Persönlichkeiten verpflichtete. Aber es sind ihrer zuviele, als daß die Befürchtung eines Starsystems aufkommen könnte und vielleicht besteht hier die Möglichkeit, Musikdrama im weitesten und tiefsten Sinne zu realisieren.

Die Anfänge des neuen Unternehmens können diese Vermutungen im allgemeinen bekräftigen. Es handelt sich um Anfänge, natürlich; noch gab es zwischen Bühne und Orchester Differenzen, noch gab es auf der Bühne zwischen der Tenorherrlichkeit eines Lohengrin und der tiefen, begnadeten, musikalisch wie menschlisch erschöpfenden Elsa Lotte Lehmanns heftige Mißklänge. Aber schon die Aussicht, daß dies alles einmal verringert werden kann, die Tatsache, hier einmal vor Möglichkeiten zu stehen, läßt alle Blicke auf die neue Berliner Oper gerichtet sein. Schließlich bleiben diese Blicke an Bruno Walter haften. Wenn es ihm gelungen sein wird, diese Sprödigkeit eines neuen Materials völlig zu überwinden, so wird auch hier eine Leistung größten

Stils zu erwarten ſein. Man denkt an ſeinen Mozart im Münchener Reſidenztheater und die pulſende Unmittelbarkeit ſeines Triſtan, deſſen Inſpiration keine Wiederholung Schaden tun konnte.

In kleinerem Rahmen kam dieſe Höhe bereits zu vollem Ausdruck: die Aufführung des „Don Pasquale" durch Bruno Walter mit Maria Ivogün, Zador, Guttmann und Bötel wuchs zu einem Kammerſpiel von feinſten, abgetönteſten Farben und einer ganz ſelten erlebten Kultur des Stils. Das war bereits ein Opernerlebnis, für welches es wenig Vergleichsmöglichkeiten gibt. Und die Richtung des von Walter aufgeſtellten Programms läßt viel erwarten.

Ein Stück von dieſem Programm iſt ſchon Wirklichkeit geworden. Der zweite Abend brachte die Berliner Erſtaufführung von Hans Gàl's komiſcher Oper „Die heilige Ente". Der muſikaliſche Gewinn dieſer Bekanntſchaft iſt nicht überragend groß, jedoch wurzelt die Komik der Handlung, welche Götter und Menſchen in ein buntes farbiges Wechſelſpiel verflicht, im Metaphyſiſchen. Wir haben nicht viel brauchbare komiſche Opern. Hier iſt einmal eine. Sollte es möglich ſein, daß allzu enge fachliche Beurteilung das natürliche Lebensrecht dieſer Oper untergrübe? Tietjen hat dieſe Stücke ſzeniſch herausgeſtellt und ihm zu guter, lebendiger Wiedergabe verholfen.

Alles in allem: hier ſind Kräfte am Werk. Sänger, von dem Format Lotte Lehmanns, Maria Ivogüns, der Olczewska, Dr. Schippers und Wihelm Guttmanns auf der Bühne, Bruno Walter am Dirigentenpult und Tietjen als Spielleiter: das kann Einheit werden, welche eine Opernleiſtung erſten Ranges verſpricht. Die Staatsoper wird durch dieſe Konkurrenz zur Entfaltung aller Kräfte veranlaßt werden. Wir aber warten darauf, aus dieſem edelſten Wettſtreit Freude und Erleben zu gewinnen.

Hans Mersmann

KULTURGESCHICHTE DER MUSIK IN EINZELDARSTELLUNGEN
VON HANS MERSMANN

## MOZART

Mit 9 Tafeln und 4 Vignetten. Broschiert 2.50 Mark, in Halbleinen 3.50 Mark.

Die Analyse des Menschen und seines Werkes ist das Ziel dieses Buches. Eine Anzahl meist zeitgenössischer Abbildungen, sowie viele Notenbeispiele unterstützen die Ausführungen. Wie jeder Band der Sammlung, ist auch der Mozart gewidmete, vollständig in sich abgeschlossen.

Die früher erschienenen Bände:

BEETHOVEN
DIE SYNTHESE DER STILE
Mit 6 Tafeln und 3 Vignetten

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED
Mit 11 Tafeln und 9 Vignetten
Beiheft: Liebeslieder

MUSIK DER GEGENWART
Mit 8 Tafeln, Umschlaglithographie von Liebermann
Broschiert je 2 Mark, in Halbleinen je 3 Mark
Beiheft 0,50 Mark

Von HANS MERSMANN in Auswahl herausgegeben:

MOZARTS BRIEFE
Mit 12 Bildtafeln. 2. Auflage. Pappband 4 Mark

In meinem Verlage sind ferner erschienen:

CURT SACHS
REALLEXIKON
DER MUSIKINSTRUMENTE
Mit 200 Abbildungen
Broschiert 18 Mark, Pappband 20 Mark

CURT SACHS
SAMMLUNG
ALTER MUSIKINSTRUMENTE
BEI DER STAATLICHEN HOCHSCHULE
FÜR MUSIK IN BERLIN
Mit 30 Tafeln u. 34 Textabbildungen. Brosch. 18 Mark
In Halbleinen 20 Mark, in Halbpergament 24 Mark

Von KURT SACHS in Auswahl herausgegeben:

BEETHOVENS BRIEFE
Mit 10 Bildnissen. 3. Auflage. Pappband 3.50 Mark

VERLAG JULIUS BARD · BERLIN

Kauft Harmoniums in Berlin




Aber geht zu Simon hin!

Harmonium-Saal, jeden ersten Donnerstag im Monat abends 8 Uhr: Harmonium-Konzert / Eintritt M. 2.—
/ / / Beginn dieser Harmonium-Konzerte am 1. Oktober / / /

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. H. MERSMANN, BERLIN-CHARLOTTENBURG 2

Verlag: MELOS-VERLAG G. m. b. H.
BERLIN-FRIEDENAU

Druck: Buchdruckerei BERTHOLD LEVY
BERLIN C 2

# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Der Bezug erfolgt durch alle Poftanftalten, Buch- und Mufikalienhandlungen oder durch den **Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße 40.** Fernruf: Rheingau 8819 · Poftfcheck-Konto: Berlin 102166 · Die Auslieferung beforgt **Breitkopf & Härtel, Leipzig** und **Berlin** · Der Preis des **Einzelheftes** beträgt eine Mark, das Abonnement **jährlich** zehn Mark, **halbjährlich** fünf Mark, **vierteljährlich** zweieinhalb Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter.

Schriftleitung: **Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreu-Straße 12** Fernruf: Bismarck 1025 · Zufendung von Manuskripten ift nur nach Anfrage erbeten · Allen Anfragen ift Rückporto beizufügen.

Fünftes Jahr Berlin, Dezember 1925 Heft 2

INHALT:



UMSCHAU:

Wir setzen in diesem Heft eine Arbeit fort, deren Durchführung im vorigen Jahrgang systematisch in Angriff genommen wurde: ein Gesamtbild der Situation in der europäischen Musik zu entwerfen. Zur Ergänzung der vorliegenden und später noch folgenden Studien stellen wir die im vierten Jahrgang veröffentlichten Aufsätze, welche in diesen Zusammenhang gehören, noch einmal zusammen:

Heft 1: Paul A. Pisk, Wien: WIENER MUSIK DER GEGENWART

Edwin Evans, London: THE PRESENT SITUATION IN ENGLISH MUSIC

Erich Steinhard, Prag: PRAGER MUSIK DER GEGENWART

Heft 2: Aladar Toth, Budapest: UNGARNS MUSIKLEBEN IN DEN LETZTEN BEIDEN JAHREN

Ernst Tobler, Zürich: SCHWEIZERISCHE MUSIK DER GEGENWART

Heft 4: Philipp Jarnach, Berlin: DAS ROMANISCHE IN DER MUSIK

Mario Labroca, Rom: ITALIENISCHE MUSIK DER GFGENWART

Henry Prunières, Paris: ARTHUR HONEGGER

Heft 9 und 10 (Russische Musik):

Leonid Ssabanejeff, Moskau: DIE MUSIK IN RUSSLAND SEIT 1914

Igor Gljeboff, Leningrad: DIE ZUKUNFT DER RUSSISCHEN MUSIK

Eugen M. Braudo, Moskau: MUSIKWISSENSCHAFT UND MUSIKBILDUNG IN SSOWETT-RUSSLAND

N. Malkoff (Islamei), Leningrad: ANDREI PASCHTSCHENKO

Leonid Ssabanejeff, Moskau: A. N. SKRIABIN

Boris de Schloezer, Paris: IGOR STRAVINSKY UND SERGE PROKOFJEFF

Robert Engel, Berlin: DIE MUSIK BEI DEN RUSSISCHEN EMIGRANTEN

Guido M. Gatti (Torino)

# MALIPIERO

Wer nur die letzten Arbeiten Malipieros kennt, wer Gelegenheit hatte, mit ihm über Kunſt zu sprechen oder ſeine Schriften zu leſen, der wird es kühn und gewiſſermaßen paradox finden, wenn wir behaupten, daß die Perſönlichkeit des Komponiſten in die romantiſchen Erſcheinungen unſeres Jahrhunderts einzureihen iſt, d. h. des Jahrhunderts, das für die Kunſt ſchärfſte Rebellion gegen die Romantik proklamiert. Unſere Überzeugung beruht auf der Kenntnis der Frühwerke Malipieros, ſie iſt in der Folgezeit immer mehr beſtärkt worden; ſeine kompoſitoriſche Entwicklung, die verſchiedenen Kriſen, ſeine ſtiliſtiſchen Fluchtverſuche, alles ſpricht dafür, und wir werden ſehen, wie der Komponiſt in den letzten Jahren ſeine eigenen Neigungen bekämpfte, wie weit und auf welche Weiſe ihm dies gelang.

Die erſten Eindrücke und äſthetiſchen Gemütserregungen empfing Malipiero aus der romantiſchen Kunſt. Wenn wir an ſeine bewegte Kindheit denken, an ſeine venezianiſche Abſtammung (das Venedig Goldonis, Canalettos, zugleich auch die Wahlheimat aller romantiſchen Dichter von Alfred de Muſſet bis Byron), an die Jahre, die er in germaniſchen Ländern zubrachte, sowie seine erſte Bekanntſchaft mit einigen Großen der Muſik (Schumann, Chopin, Wagner), ſo können wir uns ſeine damalige Sympathie für Dinge und Menſchen erklären, die dem Romantizismus, insbeſondere einem fantaſtiſchen Romantizismus von ſüdlicher Farbigkeit naheſtanden. Einige Titel ſeiner erſten Kompoſitionen ſind diesbezüglich recht aufſchlußreich: „Sinfonia degli Eroi", „Sinfonia del Mare", „del Silenzio", „della Morte", ebenſo: „Canto Notturno di un paſtore errante dell' Aſia" und die „Poemetti lunari". Alle dieſe Kompoſitionen entſtanden 1905 bis 1910 und ſeither datiert ſeine Vorliebe für das Unwirkliche, für die Mondſcheinromantik, das Geheimnisvolle mit düſterem Einſchlag, für kräftige Kontraſte von Licht und Schatten, von gegenſätzlichen Leidenſchaften, Kontraſte, die in gewiſſen Werken auf die Spitze getrieben wurden, wie z. B. in den „Bizzarrie luminoſe", wo neben Reminiscenzen fremder Autoren ſchon der echte Malipiero ſichtbar wird (man betrachte das Hauptthema von „Jl Sole", desgleichen die obenerwähnten „Poemetti lunari". Beinahe könnte man ſie muſikaliſche Übertragungen einiger berühmter Bilder Marius Pictors nennen, in welchen Mondlicht und Schatten gegen nächtlichen Hintergrund ſozuſagen die einzigen Lebewesen auf dem Gemälde verkörpern.

Dieſe Züge ſtreifen nur das Äußerliche, Zufällige des Romantizismus, den wir Malipiero zuſchreiben: ſie genügen nicht seine reiferen Werke zu begründen, da ſie ſpäter nicht mehr unter den gleichen Geſichtspunkten erſcheinen, es handelt ſich demnach um Tieferes und Stärkeres. Zur Vermeidung von Mißverſtändniſſen wollen wir betonen, daß der Romantizismus Malipieros im weiteſten Sinne verſtanden ſein will und daher nicht rein künſtleriſch ſein kann. Baudelaire ſchrieb einmal, „daß der Romantizismus nicht eigentlich in der Wahl des Subjektes beſtehe, noch in der exakten Wahrhaftigkeit, ſondern in der Art des Fühlens". Die Unterſcheidung dreier Begriffe (oder Pſeudobegriffe wie Croce ſie nennt), mithin dreier Äußerungen und Definitionen des romantiſchen Geiſtes kommt uns hier zuſtatten. Ohne den philoſophiſchen Romantizismus zu diskutieren – er ſchaltet vollkommen aus – meinen wir hier den moraliſchen Romantizismus, jenes Stadium inneren Zwieſpaltes, jenen Kontraſt zwiſchen Gewiſſen und Realität, Sehnſucht und Notwendigkeit, wie er in jeder Epoche beſteht und den Gehalt entlegenſter und voneinander höchſt verſchiedener Werke bildet, ſofern ſelbige nur als künſtleriſche Ausdrucksmitttel betrachtet werden. Wäre es noch zuläſſig, Form und Inhalt eines Kunſtwerks als zwei getrennte Elemente zu bewerten, ſo würden wir das Werk Malipieros hinſichtlich ſeines Inhalts romantiſch nennen. An zweiter Stelle ſteht der künſtleriſche Romantizismus, der ſich in jenen Werken offenbart, in welchen der Inhalt (um noch einmal dieſen alten Ausdruck zu gebrauchen) alles bedeutet und die Form nicht in jedem Detail vollkommen ausgearbeitet iſt, ſondern hier und da in das Ungewiſſe abſchweift oder überladen und pleonaſtiſch wird; dem romantiſchen Künſtler ſub ſpezie artis gelingt es nicht, der Geſamtheit ſeiner Eingebung den Stempel der Vollendung aufzudrücken, ſei es aus Verachtung der Form, ſei es aus Unfähigkeit, ſeine Gemütswallungen in ſchöpferiſcher Arbeit zu objektivieren und in der Fixierung des Ausdrucks, diesem abſolut äſthetiſchen Vorgang, den Tumult der Leidenſchaften zu beſänftigen – mit einem Wort, das Kunſtwerk zu meiſtern. In dieſer Beziehung iſt Malipiero allerdings unromantiſch, da ſeine Werke, kritiſch geſehen, weder Zuſammenhangloſigkeit noch Mangel an Proportionen zeigen. Sie laſſen ſich, wie Herbart betreffs der Klaſſiker ſagte, „von allen Seiten betrachten".

Das Geſamtwerk Malipieros durchzieht bald ſtärker, bald ſchwächer dieſer Zwieſpalt oder beſſer geſagt dieſes Doppelweſen. Hier herrſchen die Geiſter der Romantik, dort erſcheinen ſie beſchattet, klaſſiſch gezähmt, nur in der Tiefe brodelnd.

Wo ihre Verſchmelzung erfolgt, entſteht ein wundervolles Kunſtwerk: vibrierende Leidenſchaftlichkeit belebt maßvolle, klare Form.

Obige Beiſpiele aus Jugendwerken bekräftigen unſere Behauptung, wir können ſolche auch aus ſpäteren Arbeiten anführen: „Poeme asolani", „Pause del Silenzio", „Pantéa", „Sette Canzoni". Das vom Autor gegebene Thema des ſymphoniſchen Dramas „Pantéa" könnte ebenſogut einer ſymphoniſchen Dichtung Liszts als Programm dienen und der kontraſtreiche Inhalt der „Sette Canzoni", frei von jeglichem dekorativen oder epiſodiſchen Aufputz, zeigt romantiſche Fantaſtik: die Frau, in glühendes Gebet verſunken, der dicke Prieſter, welcher ſie zur platten Wirklichkeit zurückruft; das Mädchen, das am Bett der toten Mutter weint und der Jüngling, der unter dem Fenſter ſein Liebeslied ſingt – Himmel und Erde, Geiſt und Materie, Tod und Leben, Schmerz und Liebe. Malipiero iſt bezaubert von dieſen Viſionen, aus denen etwas Schickſalhaftes und Myſteriöſes aufblitzt; wie ſehr er auch verſucht, ſich ihnen zu entziehen, ſelbſt in den Werken, die auf den erſten Blick einem rein realiſtiſchen Vorwurf ihr Daſein verdanken mögen, gelingt es ihm nicht. Um ein Beiſpiel anzuführen: die zweiten „Impreſſioni dal vero" erinnern weit mehr an Turner oder Ruysdal als an Manet bezw. Courbet. Wer dem Titel nach annähme, in dieſem Werk „Eindrücke" wiederzufinden, wäre ſchon nach den erſten Takten enttäuſcht, und was das „Wahrhaftige" anlangt im Sinne einer unmittelbaren Schilderung des Gemäldes, ſo iſt davon auch nichts zu ſpüren. Während der Komponiſt in dieſen drei Naturscenen objektiv zu ſein glaubte, d. h. leidenſchaftlicher Betrachter und die nötige Gefühlsdiſtanz wahrender Schöpfer, hat er nur in ſich ſelbſt hineingeſchaut und uns die muſikaliſche Übertragung dreier eigener Seelenzuſtände gegeben, eine ausgeſprochen romantiſche, eine glückliche Illuſion, wie ſie uns im vergangenen Jahrhundert Meiſter der Seelen-Analyse ſchenkten, damit vielleicht zum erſten Male den Menſchen dem Menſchen vollkommen offenbarend.

Malipiero iſt alſo romantiſch im Geiſtigen, klaſſiſch durch Maßhalten und Einfachheit der Mittel, Transparenz und Klarheit der Farben, durch Zurückhaltung und Stetigkeit der linearen Durcharbeitung. Prunières, Biograph des Komponiſten, berichtet über zwei Ereigniſſe von beſonderer Bedeutung, die er in ſeinem geiſtigen Daſein erlebte: das erſte Anhören der Meiſterſinger, ſowie die Entdeckung der Muſiker des 17. und 18. Jahrhunderts, nämlich Monteverdi, Cavalli, Marcello, Tartini u. a., die er in der Bibliothek Marciana zu Venedig eifrig las und fortab zu

bleibendem Lieblingsſtudium wählte. Beide Erlebniſſe haben auf die äſthetiſche Entwicklung Malipieros ſtark, wenn auch ſehr verſchieden gewirkt. Der Wagneriſche Einfluß blieb ſtets an der Oberfläche haften und wurde in ſeinem ſeeliſchen Gehalt von der romantiſchen Grundſtimmung des Komponiſten abſorbiert. Die Wirkung altitalieniſcher Muſik war zwar im Augenblick ſcheinbar gering, profilierte jedoch ſpäter umſo intenſiver Neigungen und Perſönlichkeit des Künſtlers. Bei näherer Prüfung zeigt das Melos Malipieros ſeit ſeinen früheſten Äußerungen merkliche Verwandtſchaft mit demjenigen der Komponiſten des 18. Jahrhunderts: Geſtaltungskraft und Entſchiedenheit ohne Hingabe an weichere Stimmungen. Je mehr ſich ſeine Perſönlichkeit entfaltet, deſto prägnanter erſcheinen dieſe Eigenſchaften, doch bleibt der Ausgangspunkt ſtets erkennbar: wohlüberlegtes Eliminieren einzelner Stufen der Tonleiter und Einführung gewiſſer „moderner" Intervalle vermögen nicht, die Herkunft vieler höchſt charakteriſtiſcher Motive Malipieros zu verſchleiern. In den Geſangsmelodien wird dieſe Verwandtſchaft noch deutlicher. Häufig genug hat der Komponiſt archaiſche Texte gewählt, die ſchon im vorhinein ein muſikaliſches Gewand von klaſſiſchem Zuſchnitt erfordern. Man betrachte einige dramatiſche Rezitative von unbeſtreitbarer Kraft, wie z. B. dasjenige der wahnſinnig gewordenen Mutter im dritten der „Sette Canzoni" oder beſtimmte Phraſen aus „San Francesco d'Aſſiſi", ebenſo die humorvolle, vokale Ausdrucksform im „Orfeo" oder in „Morte delle Maſchere", welche Malipiero äußerſt geſchickt bildete, um die Atmosphäre der Sonette von Berni oder Burchiello ins Muſikaliſche zu übertragen. Bisweilen geſellt ſich zu klaſſiſchen Melodienbildungen liturgiſcher, beſonders kolorierter Geſang, den der Komponiſt klugerweiſe dem Volkslied vermiſcht und dadurch eine Bereicherung des Ausdrucks gewinnt, die über den Charakter bloßer Verzierungen hinausgeht. In weitgeſchwungener Linie kehrt Malipieros Melodie mehrmals auf dieſelbe Note zurück, ein oder zwei Töne gleich Stützpunkten haltend, um welche der melodiſche Organismus erblüht, ſodaß nicht allein dieMelodie, ſondern die Geſamtarchitektur eines Werkes auf dieſe Weiſe Kraft und Geſchloſſenheit gewinnt. Derartige Beiſpiele ließen ſich beliebig viele zitieren.

Scheinbar huldigt Malipiero dem ſogenannten „Ellittismo"*, in Wahrheit jedoch gehorcht er nur innerer Notwendigkeit. Wiederholt er ſeine Themen, (ohne ſie zu entwickeln), ſo ändert er die Harmonik wenig oder gar nicht. Daher ſeine Vorliebe für eine gewiſſe Suitenform, einer Folge kleiner Gemälde ähnelnd, deren jedes

*) Ellittismo-Auslaßung.

abgeſchloſſenen Charakter trägt. Bisweilen fügt er verwandte, häufiger aber kontraſtierende Bilder aneinander wie in „Pauſe del Silenzio", den beiden Streichquartetten „Rispetti e Strambotti", ſowie „Sternelli et Ballate", einer Reihe von Klavierwerken und „Le Variazioni ſenza tema" für Klavier und Orcheſter.

Dieſe hypermodernen „verreries" fordern zur Oppoſition heraus. Die Verachtung thematiſcher Entwicklung (die klaſſiſche „Durchführung" der Sonatenform, wie ſie insbeſondere die deutſchen Romantiker feſtlegten und zu hoher Virtuoſität entwickelten) hat einige Berechtigung ſolange ſie dürre, kaltſchnäuzige Arbeiten betrifft, wo jedes Thema, jedes Themenpartikelchen überreich beladen wird und imponierende Konſtruktionen errichtet werden ſollen, auch wenn keinerlei Entwicklungsmöglichkeiten beſtehen, denn in dieſem Falle handelt es ſich tatſächlich nur um „Mathematik", wie der Revolutionär Muſſorgski zu ſagen pflegte. Leider verſteckt ſich jedoch hinter dieſer eigenſinnigen Verachtung nur zu oft die Unfähigkeit vieler Muſiker, fruchtbare Themen, potenziert lebensfähige Gebilde von melodiſch-rhythmiſcher Beweglichkeit zu ſchaffen, aus welchen ſpontan die blühendſte muſikaliſche Sprache erwächſt. Selbſt wenn man die meiſten der blaſſen, abgezehrten Miniaturthemen mancher moderner Werke wie eine Zitrone auspreſſen wollte, ſo gäben ſie weder Saft noch Kraft her. Eine Entwicklung erzwingen wollen iſt völlig nutzlos, und techniſche Routine könnte ſolch' eine Arbeit weder notwendig noch bedeutungsvoll machen. Wer vermag die Loslöſung der Keimzelle und das aus ihr entſtehende Werk ganz zu erfaſſen, wenn es ohne Anſtrengung, ja faſt ohne Abſicht des Autors entſteht, wie etwa bei Beethoven oder in manchen Kompoſitionen Schumanns und Brahms'? Nicht nur, daß die Entwicklung in dieſem Falle dem Thema keinen Abbruch tut – nein, ſie vervollkommnet es, ſie enthüllt es uns erſt ganz und trägt dazu bei, ſeine Kraft und Wirkung fühlen zu laſſen.

Bei Malipiero darf das Fehlen thematiſcher Entwicklung nicht als Mangel gelten, ſondern muß vielmehr auf ſein Bedürfnis zurückgeführt werden, Syntheſen und knappe Formeln zu finden, wie er ſie uns bereits in weniger reifen Werken als den genannten zeigte. Viele Klavierkompoſitionen, die Malipiero nach den drei ergreifenden „Poemi aſolani" verfaßte, ſcheinen eine gewiſſe Unvollſtändigkeit aufzuweiſen. Abgeſehen vom rein klavieriſtiſchen Klang ſind ſie kaum beachtenswert, zuweilen recht ſchlecht proportioniert, ſchnell hingeworfen gleich Notizen und Skizzen, die ſpäterhin in größeren Werken verwendet werden ſollten. Manches darin iſt Malipieros Natur durchaus weſensfremd.

In beiden Quartetten hingegen, besonders in dem zweiten, (Sternelli e Ballate) hat er prächtige Geschlossenheit erreicht. Hier trägt jeder Teil Daseinsberechtigung und natürliche Entfaltung – obzwar nicht formaler Natur – sodaß Lyrik und Klang voll zur Geltung kommen. Die einzelnen Sätze sind kurz, aber jeder gibt ein vollständiges Bild und das Ganze wirkt wohltuend abwechslungsreich bei größter Einheitlichkeit. Die doppelt gefährliche Klippe der Monotonie einerseits und des Fragmentarischen andererseits vermied Malipiero in einem seiner wichtigsten Werke: in den „Sette Canzoni", wo er mehr oder weniger seine ureigenste dramatische Idee walten läßt.

Die Proportionen verleihen dem Werk höchsten Wert, wie immer wir auch über die eigentümliche Konzeption dieses Stückes vom Bühnenstandpunkt aus urteilen mögen.

Zum aktuellen Theater gelangte Malipiero auf dem Wege der Erfahrung. Erst seit wenigen Jahren gelingt es ihm, seine Vision von der musikalichen Bühne zu verwirklichen. Früher verehrte er bedingungslos die stärksten Persönlichkeiten der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts, Wagner insbesondere. Dieser Einfluß macht sich jedoch mehr im Gesamtwerk als in der Ausdrucksform einzelner Stücke geltend, die (siehe oben) seit den ersten Kompositionen Malipieros ausgesprochen originell ist. Wir erwähnen: „Canossa", „Sogno d' un Aramonto d'autunno", von den zerstörten Blättern „Schiavona", „Elen e Fuldano" ganz zu schweigen. „Canossa" repräsentiert mit Ausnahme einiger musikalisch-wertvoller Stellen ein gestaltloses, lyrisch-dramatisches Etwas und die Stilungleichheit wirkt peinlich disharmonisch und formlos. Interessanter ist „Il sogno" nach dem Gedicht von d'Annunzio. Hier ist, besonders im Vokalpart schon echter Malipiero zu spüren; das Werk offenbart koloristische und rhythmische Glut, besonders da, wo das Orchester den berückend schönen Hintergrund der venezianischen Landschaft an den Ufern der Brenta malt, wie wir sie noch heute im feierlichen Schweigen ihrer Gärten und fürstlichen Landhäuser erleben können. In der Gestalt der Heldin (Dogoressa Gradeniga) hat Malipiero zum ersten Male seinen Typ des musikalisch-dramatischen Schauspielers verkörpert. Sie rezitiert ihre Rolle in genauester Anpassung an jede Modulation dramatischer Leidenschaft; allmählich schwindet das gesungene Wort zugunsten des gesprochenen, was später in den „Sette Canzoni" noch deutlicher gezeigt wird.

Bevor wir uns diesem Werke zuwenden, muß das Melodrama „Pantéa" betrachtet werden, das seine erste wirkliche Reform des traditionellen Melodramas darstellt. Von letzterem ist „Pantéa" ungefähr ebenso weit entfernt wie von Tanz und

Choreographie im allgemeinen: „Pantéa" dient rein dramatischen Zielen, da der Tanz – oder besser gesagt die Plastik – dieses Werkes nicht allein Schönheitsempfindung auslöst, nicht Figuren zeichnet, also nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel ist, das Pathos der Heldin zu unterstützen. Die Musik gestaltet die verschiedenen Gebärden und Gepfühlsphasen, um das Sichtbare, das Wesentlichste des dramatischen Moments zu geben; sie unterstreicht und erklärt, sie entwickelt sich jedoch nicht und geht nicht über das hinaus, was die Bewegungen der Tänzerin andeuten. Durch sie wird der Wille des Komponisten offenbar, den mimischen Ausdruck nicht tyrannisieren zu wollen und ebenso wenig, sei es auch nur flüchtig, die Aufmerksamkeit des Zuschauers von dem, was auf der Bühne vorgeht, ablenken zu wollen.

Der Musiker jedoch vermochte nicht ganz auf die Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme zu verzichten: die „Sette Canzoni", „l'Orfeide", die „Commedie Goldoniane". In diesen musikalischen Bühnenentwürfen (unter gewissem Vorbehalt auch im Mysterium „S. Francesco d'Assisi") offenbart sich der einzigartige Wille, Musik und Szenenfolge zu verschmelzen. Unabhängig von der Vergangenheit und ihrer Lösung dramatischer Probleme, (d. h. Gleichung zweier Unbekannter: der Musik und der Dichtkunst), verlegt Malipiero seinen Schwerpunkt auf das visuelle, auf das szenische Element, welches ihm – häufig – wichtiger erscheint als das gefühlsmäßige. –

Einer der schärfsten Gegensätze zwischen dem Sprech-Drama und der Oper, vom rein schöpferischen Standpunkt aus gesehen, liegt nach Malipieros Ansicht in der jeweiligen Bedeutung des Schauspielers. Im Drama ist der Schauspieler die Hauptsache, das wichtigste Instrument, dessen sich der Autor bedient, seine Ideen zum Ausdruck zu bringen und seine Gemütsbewegungen Zuhörern und Schauspielern zu vermitteln. In der Oper hingegen wird durch das Orchester die Bedeutung des Schauspielers verschoben, je nach Wichtigkeit und Stellung des Orchesters im Gesamtwerk, z. B. minimal in der deutschen Oper des 18. Jahrhunderts, maximal bei Wagner. Diese ewige Rivalität zwischen Schauspieler und Orchester bedroht stets die Einheit des Kunstwerkes. Der nichtmusikalische Zuschauer wird das Orchester eliminieren und die Oper als ein Stück betrachten, der musikalische wird leicht vergessen, daß er einer Vorführung auf der Bühne beiwohnt, und dem symphonischen Erklingen folgen, wie wenn das Orchester konzertierte. Für den Komponisten besteht das Problem darin, die Bühnenwelt (die reale) mit der durch die Musik erschaffenen (der unwirklichen)

zu einen, derart, daß beide Teile, ohne ſich gegenſeitig zu ſchädigen, nebeneinander beſtehen. Keiner von beiden ſoll auf ſeine Ausdrucks- und Darſtellungsmittel verzichten, da ihre Geſamtheit der Oper unerläßlich iſt. –

Von dieſem Geſichtspunkt ſcheint Malipiero in ſeiner Auffaſſung der muſikaliſchen Bühne ausgegangen zu ſein. Seine Worte: „Für mich bedeutet dramatiſch das, was man ſieht, während die Muſik uns das gibt, was wir nicht ſehen", weiſen in ihrer ſummariſchen und genauen Faſſung das Problem, das der Komponiſt ſich geſtellt hat, ſowie die Löſung, die er erſtrebt. Wir erwähnen die Ähnlichkeit, welche zwiſchen Malipiero und Ferruccio Buſoni beſteht. Letzterer erklärt ſeine Forderungen in dem „Entwurf einer neuen Äſthetik der Tonkunſt" an folgendem Beiſpiel: „Eine luſtige nächtliche Geſellſchaft entſchwindet dem Auge, indeſſen im Vordergrund ein ſchweigſamer erbitterter Zweikampf ausgefochten wird. Hier wird die Muſik die dem Auge nicht mehr erreichbare luſtige Geſellſchaft durch den fortzuſetzenden Geſang gegenwärtig halten müſſen: was die beiden Vorderen treiben und dabei empfinden iſt ohne jede weitere Erläuterung erkennbar und die Muſik darf, dramatiſch geſprochen, ſich nicht daran beteiligen, das tragiſche Schweigen nicht brechen".

Im Drama Malipieros beherrſcht die Muſik niemals die Geſte, ſie unterdrückt ſie nicht tyranniſch; zu feſtem Grundriß reduziert begnügt ſie ſich ſozuſagen mit plaſtiſchen Gebärden, die ſie muſikaliſch überträgt, wie die Szenenfolge unaufhörlich wechſelt, von jedem pſychologiſchen Gewicht befreit, ihrer Berechtigung ſicher, in jedem Takt ſubſtanziell und ſubſtanzierend, ſo kennt die Muſik ebenfalls nicht die Epiſode. Sie iſt ſtändig auf der Hut, kontrolliert, was auf der Bühne geſchieht, beeinträchtigt keineswegs die übrigen Ausdrucksfarben des Dramas. „Man ſieht alles". In dieſem Vorherrſchen der viſuellen Ausdrucksformen findet der Komponiſt der „Sette Canzoni" ſowie der „Commedie Goldoniane" den Ausweg aus der Musikdramatik des 19. Jahrhunderts, zu welcher er alle Brücken abgebrochen hat, und nicht allein das, ſondern er beweiſt die eigene Originalität: in ſeiner muſikaliſchen Ausdrucksform könnte er – (ja, nach unſerem Dafürhalten iſt er es) verwandt ſein mit den italieniſchen Muſikern des 18. Jahrhunderts. Was ſein Geſamtwerk anlangt, ſo hat er weder in Italien noch im Auslande Vorgänger, ſelbſt nicht unter den radikalſten Reformatoren der Oper, (es ſei denn auf der dramatiſchen Bühne). Um mich nur auf Italien zu beſchränken, denke ich, daß das ſynthetiſche Theater der Futuriſten in mancher Beziehung die Verwirklichung der Ideen Malipieros bieten könnte. Im „Orfeo", wo das dreifach

vorhandene Publikum einer Vorſtellung beiwohnt, wäre es angebracht, einer analogen Situation zu gedenken, die ein ſeltſamer Geiſt des 18. Jahrhunderts, überdies noch Venezianer, Carlo Gozzi erfand, und die wiederum einem kecken ruſſiſchen Komponiſten kürzlich Stoff zu einer Oper lieferte: „Die Liebe zu den drei Orangen."

Leider geſtattet der beſchränkte Raum nicht, wie wir wünſchten und wie es nötig wäre, das Theater Malipieros eingehender zu beſprechen. Auf dem Gebiet der ſymphoniſchen Muſik entfaltete er ebenfalls ſtarke ſchöpferiſche Tätigkeit. Wir wollen uns damit begnügen, einige ſtets wiederkehrende Merkmale zu erwähnen. Sein Orcheſter zeigt ungeachtet der reichen Mannigfaltigkeit an Klangfarben ſtets ein leichtes, durchſichtiges Gewebe. Das Mißlingen einer Klavierübertragung, ihre oft entſtellende Unvollſtändigkeit (auch wenn ſie der Autor verfaßte) beruht nicht allein auf der Schwierigkeit, mittels des zweizeiligen Klavierſyſtems die Vielheit von Zeichnung und Farbe zuſammenzufaſſen – (man denke nur an die zahlreichen Klavierübertragungen Wagnerſcher Opern, deren Ausführungen oftmals ſelbſt einem Taſtenvirtuoſen ſchwer fallen), ſondern auf der Unmöglichkeit, den Themen und Harmonien jenes Beſondere zu verleihen, das allein die jeweilige inſtrumentale Klangfarbe geben kann. Gelänge es, dies Problem zu löſen, könnte das Klavier rein klanglich unmittelbar (d. h. nicht durch Ideenaſſociation) die Farbe jedes Inſtrumentes wiedergeben, dann wäre die Übertragung einer Symphonie Malipieros vom Orcheſter auf das Klavier äußerſt leicht, da, abgeſehen von den Streichern, in ſeinen letzten Kompoſitionen den Inſtrumenten ſelten mehr als zwei Stimmen zugeteilt werden. Die lange Reihenfolge inſtrumentaler Bezeichnungen auf der erſten Partiturſeite darf nicht irreführen: das Stück iſt ſtets durchſichtig, die Linien bleiben geſchmeidig und klar erkennbar, ohne ſich zu einem engmaſchigen polyphonen Netz zu verſtricken.

Beſonders bemüht iſt der Komponiſt, jeden einzelnen Klang voll auszuſchöpfen, ihn in das beſtmöglichſte Licht zu rücken, ihm ſeine ſpezielle melodiſche Idee zu geben, ſodaß der Hörer garnicht imſtande wäre, dieſen Klang losgelöſt von der eigenen Klangfarbe des Inſtrumentes zu hören. Nach Debuſſy und Stravinsky hat Malipiero das heilige Dogma der Inſtrumentierungsvorſchriften, ſowie deren Berechtigung zerſtört, wenigſtens inſofern beſtimmte Miſchungen, eines oder das andere Inſtrument auserſehen eine melodiſche Idee zu verkörpern, ihre harmoniſche Umgebung zu ſchaffen. Wenn Rimsky-Korſakow in ſeinen „Grundſätzen der Inſtrumentationskunde" die Möglichkeit zuläßt, eine muſikaliſche Idee, die urſprünglich nicht für ein beſtimmtes Inſtrument

konzipiert wurde, auf mehrere Arten zu inſtrumentieren, ſo hieße das, abſtrakte Mathematik treiben, die Vorliebe für orcheſtrale Kliſchees und Rezepte verewigen, wie wir es faſt ausnahmslos in vielen Partituren des vorigen Jahrhunderts vorfinden.

Von Berlioz und Liszt vorbereitet, erfuhr das moderne Orcheſter ſeine erſte Erfüllung in Debuſſys „Après-midi d'un faune" als unvermeidbare Konſequenz harmoniſcher Entwicklung, welche den Geſamtorganismus der Muſik zutiefſt erneuerte. Die fortſchreitende Befreiung aus den Feſſeln des diatoniſchen Syſtems war vorangegangen, jene fälſchlicherweiſe „Orcheſtrierungstechnik" benannte Umwälzung vorbereitend. Dazu geſellte ſich eine Erweiterung des Rhythmus, welchen die alte, gleichmäßig laufende Harmoniſierung gezwungen hatte, von einigen engbegrenzten und ſtereotypen Formen abzuhängen. Malipiero ſelbſt bezeichnet die Richtlinien dieſer Erneuerung orcheſtraler Funktionen wenn er ſagt: „Die Klaſſiker paßten den muſikaliſchen Gedanken dem Orcheſter an . . . jedes Inſtrument hat ein völlig anderes Ausſehen bekommen und nimmt Teil an dem erneuerten Orcheſter, nicht äußerlich, ſondern ſubſtanziell, mit ihm zugleich verändert . . . Der muſikaliſche Gedanke (Rhythmus, Harmonik) bildet jetzt den Gegenſtand und die Inſtrumentierung das Licht, das ihn beleuchtet. Derſelbe Gegenſtand in mehrfacher Beleuchtung ſieht unendlich verſchieden aus, während gleiches Licht ſämtliche Gegenſtände, die es beleuchtet, uniformiert."

Mit dieſen Grundſätzen erreicht der Komponiſt jemehr Erfahrung er ſammelt, deſto größere Einfachheit, wie die drei Gruppen der „Impreſſioni dal vero" beweiſen. Von drei einfachen „hiſtoires naturelles" ohne die geringſte Beimiſchung ironiſch-Ravelianiſchen Geiſtes – bis zu dem großen Fresko „I cipreſſi ed il vento", „Baldoria campeſtre" (II. Serie) und der ſuggeſtiven Plein-air-Atmosphäre der „Tarantella a Capri" (III. Serie), ſind die Mittel ſtets die gleichen.

Alles was hier über die Beſonderheit des Orcheſters Malipieros geſagt wurde, iſt eine Betrachtung a poſteriori. So wandelt ſich Theorie in Praxis, von höchſtem Wert für den Kritiker, weil nach den vom Komponiſten ſelbſt zitierten Worten das Prinzip ſich vollkommen ſeinen Inſpirationen anſchmiegt. Eine ſo ſeltſam eindringliche Muſik könnte ſich kaum anders offenbaren als durch dieſes nervöſe, zuweilen ſogar überſchlanke und ſehnige Orcheſter. Sein ſtark ausgeprägter rhythmiſcher und melodiſcher Charakter, ſeine Abneigung gegen jegliche harmoniſche „Stagnation", die außerordentliche Beweglichkeit ſeiner Impulſe, welche ihn bald hierhin, bald dorthin

treiben, sodaß die gegensätzlichen Profile des Künstlers klar erkennbar werden – sie fordern jenes ungestüme, unberechenbare Orchester, jene vorwärtsstrebende, melodische Linie, die, einmal erschöpft, einer anderen Platz macht, aus frischen Quellen gespeist und dadurch befähigt wird, den stets neuen Schwung expansiver Kraft weiterzutreiben. Eine Musik wie diese, mit knapper Zeichnung, einfachen Farben, präzisen, festen Pinselstrichen benötigt symphonische Arbeit bar aller Klangschmeicheleien und Ton-Oscillationen. Härte der Kontraste, Betonen der Masse durch einstarkes Clair-Obscur, finden sich in Malipieros Orchester und in seinen Ausdrucksmitteln. Der venizianische Komponist gelangte durch eine Erfahrung von 20 Jahren, durch Krisen des Geistes und der Form, durch eine Produktion, die der reichsten und vielseitigsten unserer Zeit angehört, zu einem Resultat, das höchste Schätzung und jedenfalls Respekt erheischt. Keines seiner letzten Werke trägt Spuren einer Zerstreutheit oder Anstrengung, sich mitzuteilen, alles Gequälte, alles Absichtliche fehlt, was diejenigen Autoren besitzen – (nur zu viele heutzutage), – welche eine Sprache sprechen wollen, die ihnen nicht eignet und der sie Schöpferkraft und Fantasie unterordnen müssen (sofern sie solche besitzen). (Die Übertragung besorgte Rita Boettcher)

Hugo Piffl (Brünn)

## MUSIK IN SÜDSLAWIEN

Es gibt kaum ein sangesfreudigeres Volk als die Südslawen. Man hört, namentlich in Bosnien im Bergland wie in der Ebene selbst um Mitternacht den langgedehnten Gesang der heimkehrenden Bauern. Freilich ist er ein urwüchsiger und hat sich ganz gewiß seit Jahrtausenden nicht geändert und dort, wo bei jedem, selbst sehr traurigen Anlasse Lieder erklingen, kommt selbstverständlich auch die Musik zur Geltung.

Südslawien wird von einer Anzahl kulturell und religiös verschiedenartiger Völker und Volkssplitter bewohnt und zwar von Slowenen, Kroaten, Serben, Bosniern, Dalmatinern, Montenegrinern, dann von Albanesen, Juden, Bulgaren, Tschechen, Slowaken, Rumänen, mehreren hunderttausend Deutschen, ja selbst etlichen Negerfamilien. Nach Religion von Katholiken, Griechisch-orthodoxen, Hebräern, Protestanten, Muslimanen, Armeniern und anderen. Es ist begreiflich, daß infolgedessen Gesang und Musik nicht überall auf gleiche Weise gepflegt werden.

Die Slowenen in Krain und der ehemaligen Südsteiermark singen und musizieren am schönsten von allen Südslawen, denn sie haben viel von den deutschen Alpenbewohnern angenommen, es wirkte auch die Nähe Italiens sehr befruchtend, ja sogar ungarische Weisen fanden den Weg in die slowenischen Länder. Die Slowenen, die sich selbst „Slowenci" nennen, sind ein Bindeglied zwischen Süd- und Nordslawen, was sich schon durch Rassenmerkmale und Sprachbau zeigt. Sie wurden von ihren Verwandten, den Slowaken, die sich gleichfalls „Slowenci" nennen, durch den Einbruch der Madjaren getrennt, denn das Land rechts der Donau war, wie dies auch zahlreiche Ortsnamen beweisen, von Slawen, und zwar Slowaken bewohnt gewesen, die fast sämtlich madjarisiert wurden.

Der Hauptort der slowenischen Länder, Laibach, war schon im fünfzehnten Jahrhundert eine Musikstadt, denn es wird der dortige Domprobst Georg Slatkonia als Musikgröße erwähnt. Arnoldus de Prugkh, aus Belgien stammend, war in Laibach als Musiker tätig und erhielt sogar eine Anstellung als Hofkapellmeister in Wien. Er komponierte Motetten, Lieder und Hymnen und seine Gesänge Luthers gelten als kontrapunktistische Glanzleistungen. Jakob Hänel, der 1591 starb, brachte es gleichfalls zum Hofkapellmeister.

Es ist leichtbegreiflich, daß die Deutschen in der Pflege der Kunstmusik vorangingen, denn der Slawe gehörte damals fast ausschließlich dem Bauernstande an. Schon vor dreihundert Jahren wurden in Krain Musikschulen errichtet, und zwar vor allem in den Klöstern, und 1652 riefen die Laibacher Jesuiten eine solche ins Leben. Die Landstände schufen ein Musikkorps, das den amtlichen Titel „Landschaftliche Trompeter und Heerpauker" erhielt, und Laibach selbst unterhielt eine „Stadtthurner" genannte Musikkapelle. Nach Auflösung dieser beiden wurde 1815 eine Musikschule gegründet und bereits anno 1702 trat die Laibacher „philharmonische Gesellschaft" ins Leben. Während des Fürstenkongresses im Jahre 1821 gab es in Laibach täglich Konzerte.

Von slowenischen Komponisten ist der Ende des 18. Jahrhunderts wirkende Freiherr von Zois zu erwähnen. Erst 1872 entstand der Musikverein Glasbena matica (lies-tsa) und ein Cäcilienverein pflegte Orgelmusik.

In der deutschen Sprachinsel Gottschee wird die Musik meist von den Frauen gepflegt, weil die Männer in halb Europa dem Hausierhandel obliegen. Die Deutschen in Laibach haben noch ihr eigenes Theater, doch wie lange wird noch diese deutsche Stätte der Kunstmusikpflege bestehen?

Kroatien war das 16. und 17. Jahrhundert hindurch von den Osmanen zu zwei Dritteilen besetzt, was der Entwicklung der Musik nicht günstig war, es blieb nur Agram (Zagreb) als Musikstadt, doch kam es verhältnismäßig spät zur Pflege klassischer Musik, obwohl die Stadt als Bischofssitz hierzu Gelegenheit besaß, denn überall gebührt dem katholischen Klerus das Verdienst, eifriger Förderer der Tonkunst gewesen zu sein.

An den Höfen der einstigen kroatischen Könige hießen die Musiker „Panduren", weil sie die Pandura, ein Mittelding zwischen Mandoline und Gitarre und von der altgriechischen Kythara abstammend, spielten, die jetzt „Tanbura" heißt. Schon Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gab es in Agram eine Orgel, ebenso bereits ein Streichterzett; beide haben sich im Volke bis zum heutigen Tage erhalten. In Slawonien bestehen die Dorfmusiken aus einem Tanburaschenchor und ein bis zwei Sackpfeifen.

Die kroatische Leibgarde besaß eine so gute Musikkapelle, daß sie sogar im Jahre 1660 nach Laibach geschickt wurde, um dort gelegentlich der Ankunft Kaiser Leopolds zu konzertieren. Als der berühmte Freiherr von Trenk im Siebenjährigen Kriege das berüchtigte Pandurenkorps errichtete, organisierte er eine Musik für dasselbe, und weil er die Musiker in türkische Tracht kleiden ließ, so wurde die Kapelle in Deutschland „türkische Musik" genannt. Es war die erste Militärmusik, die mit Blechinstrumenten ins Feld zog, also war Trenk der Begründer der später so berühmt gewordenen österreichischen Regimentsmusiken, die zuerst in Kroatien errichtet wurden.

Ein großer Musikfreund war der 1715 geborene Bischof Patatschitsch, der sogar eine Musikkapelle, ja ein eigenes Theater hielt und Opern komponierte.

Noch eine Anzahl kroatischer Geistlicher machten sich damals einen Namen als Komponisten.

Die Volksmusik in Dörfern wird durch einheimische Musiker besorgt, weil die Fremden keine kroatischen Weisen spielen. Dies war übrigens früher auch in den Städten der Fall, doch das Zuströmen deutscher und tschechischer Einwanderer, die aus ihrer Heimat abendländische Musik mitbrachten, hatte eine Beeinflussung der kroatischen Volksmusik zur Folge; es entstanden Stadtlieder. Bei den Landleuten fanden sie keinen Beifall und noch heute vergessen die Schulkinder die ihnen vom Lehrer eingedrillten Lieder und singen nach dem Austritte aus der Schule nur die uralten Volksweisen. Namentlich halten die viel inniger am Alten hängenden serbischen Bewohner Kroatiens an der ererbten Musik fest, die sich in neuerer Zeit besonders dem Tanburaspiel zuwendet,

3*

das ſogar ſchon ſeine eigenen Komponiſten hat. Überall wo Kroaten angeſiedelt ſind, alſo in ſämtlichen Weltteilen beſtehen bereits Tanburaſchen-Vereine.

Die ſtädtiſche Muſik entſtand erſt in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Der berühmteſte Komponiſt iſt „Zajc“, deſſen tſchechiſcher Familienname ſcheinbar auf nichtkroatiſche Abſtammung hinweiſt. Er ſchuf unter anderem dreizehn kroatiſche Opern, auch wirkte er acht Jahre in Wien. Die Zahl ſeiner Werke iſt etwa tauſend Die Komponiſten Eiſenhuth und Hummel ſind deutſcher, Novak wahrſcheinlich auch tſchechiſcher Abſtammung. Auch noch andere Namen kroatiſcher Muſiker deuten an, daß ſie nicht rein ſüdslawiſchen Urſprungs ſind, daß alſo ein Vollblutkroate für weſteuropäiſche Muſik nicht recht ſchwärmt. Die modernen kroatiſchen Lieder ſind ſehr ſchön, oft voll ſeelenvoller Melodie.

In Dalmatien wurde ganz gewiß ſchon zur Römerzeit Muſik betrieben, war doch Spalato der Herrſcherſitz Kaiſer Diocletians. Als die Kroaten ins Land eindrangen, änderte ſich wohl die Art der Muſik, aber es wurden eine Unzahl Lieder erſonnen, zu denen die „Gusle“ die eintönige Begleitung beſorgten. Dieſes Inſtrument iſt eine Art Urfiedel und mehr einer Mandoline ähnlich. Die Geige heißt noch heute in Mähren „Husle“ und iſt eigentümlicherweiſe ein Mehrzahlwort. Im Lexikon ſteht „Gusla“ was unbedingt falſch iſt, denn man ſagt im ſüdslawiſchen: „er ſpielt auf den Gusle“; ebenſo ſprechen die Tſchechoslowaken. Das Inſtrument beſitzt eine einzige aus 20–30 Pferdehaaren gedrehte Saite, der Fiedelbogen iſt gekrümmt und oft hübſch geſchnitzt. Der Gusleſpieler heißt Guslar und ſein gröhlender Geſang paßt zu den ſchnarrenden Tönen des Ohrenmarterwerkzeuges. Die Neger Innerafrikas dürften wohltönendere Inſtrumente beſitzen.

Die „Gega“ iſt auch ein Streichinſtrument, doch beſitzt ſie zwei Saiten. Ein gar nicht übles Geklimper entlockt man der Tanburitza. Auch ſie iſt einer Mandoline ähnlich, doch mit langem Hals und einem Reſonanzkaſten, der die Größe eines großen Apfels bis zu einer Baßgeige erreicht, deren Form er auch mit ſteigender Ausdehnung annimmt. Die Spieler heißen Tanburaſchi und es werden ganze Kapellen zuſammengeſtellt, die ſich mitunter auch im Auslande hören laſſen. Man zupft die Saiten mit einem Stückchen Weichſelholz.

In Dalmatien ſpielt man auch auf dem „Wijalo“, das der Violine ähnlich iſt, aber nur drei Darmſaiten beſitzt. Die Dorfmuſikanten benutzen noch Pfeifen, Flöten, Oboë, Doppelſchwegel, namentlich aber den Dudelſack.

Die Geiſtlichkeit muſizierte in Dalmatien fleißig, und frühzeitig kam die Orgel zu Worte. Da die Jugend nur in Italien ſtudierte, ſo brachte ſie auch romaniſche Muſik ins Land. Im 16. Jahrhundert wirkte ein gewiſſer Franz Gutſchelitſch als Opern- und Kirchenkomponiſt. Die meiſte Muſik wurde in Raguſa (Dubrovnik) betrieben, wo es ſchon vor dreihundert Jahren Muſikvereine gab. Wenn auch zumeiſt italieniſche Muſik gepflegt wurde, ſo gab es doch auch einheimiſche Komponiſten, aber ſelbſt in den ſlawiſchen Muſikſtücken war italieniſcher Einfluß zu erkennen. Muſikinſtitute und ſehr gute ſtädtiſche Muſikkapellen gibt es ſelbſt in kleinen Städtchen. Blechmuſiken in der Art, wie ſie z. B. in Böhmen und Mähren faſt jedes kleinere Dorf beſitzt, ſind beim dalmatiniſchen Landvolke unbekannt.

In Bosnien wird wohl ſehr viel geſungen, aber mit abendländiſchem Maße gemeſſen nicht ſchön, doch wer lange Jahre inmitten der Bevölkerung gewohnt hat, wird ſich mindeſtens mit dem Geſang der Städter befreunden, doch mit der Muſik hapert es im Lande ganz gewaltig. In moderner Art wurde ſie nur von den Vereinen der eingewanderten Öſterreicher gepflegt, vor allem von den Militärkapellen, die natürlich nur ſelten bosniſche Volksweiſen ſpielten. Erſt während der letzten Jahre vor dem Kriege begannen bei den Bosniern ſchwache Anſätze moderner Muſikpflege zu keimen. Von Inſtrumenten waren in Benutzung bloß die Gusle, Ziehharmonika, Geige, Tanburitza, Hirtenflöte, Dudelſack, Trommel und Tanburin. In der Regel beſorgten bosniſche Zigeuner die Streich-Muſik auf den Tanzplätzen, wo ſie zum „Kolo", dem uralten Reigen, aufſpielten, doch in wahrhaft ſteinerweichender Weiſe; nicht ein Ton war richtig. Ungariſche Zigeuner ſpielten in Gaſthausgärten oft recht hübſch, doch gehört ihre Muſik nicht zur ſüdslawiſchen.

Die bosniſchen „Spanjolen" (Nachkommen der 1492 aus Spanien vertriebenen Juden) haben wohl bald eine „Sociedad de cantar de los judios españoles" gegründet, aber mit Muſik befaſſen ſie ſich nicht.

In der „Wojwodina", der aus ſüdungariſchen Gebieten errichteten Provinz, in der es viele Tauſende Deutſcher gibt, die ſehr gern Muſik pflegen, hört man auch künſtleriſche Darbietungen, namentlich in der Stadt Neuſatz. Wegen der regen Nachfrage der deutſchen Bauern nach Inſtrumenten wurde ſogar eine große Fabrik ſolcher Artikel in Apatin, einer großen deutſchen Ortſchaft an der Donau erbaut. Auch gibt es in jedem bedeutenderen Städtchen ſtändige Zigeunermuſiken, die meiſt vorzüglich ſpielen, und zwar ohne Noten. Die Katholiken unter den Slawen der

Wojwodina, zumeiſt nur Bauern, kümmern ſich wenig um Muſik, die Serben dagegen lieben ihre Tanburaſchen-Orcheſter und den Dudelſack. Wie wenig die ſlawiſche Landbevölkerung für abendländiſche Muſik Sinn hat, zeigt u. a. der Umſtand, daß die jungen Soldaten weder nach der Trommel, noch weniger auf die Militärmuſik Schritt halten konnten und ihnen dies erſt wie Zirkuspferden nach und nach beigebracht werden konnte. Der ſüdslawiſche Bauer kennt eben keine Marſchlieder, er ſingt, auch wenn er ſchon jahrelang Soldat iſt, während des Marſchierens nur ſeine eintönigen ſchwermütigen Weiſen.

Im eigentlichen Serbien haben nur die Militärmuſiken moderne Musik gepflegt, und die Musiker waren zumeiſt – Tſchechen. In Belgrad gibt es auch eine Feuerwehrkapelle, aber ſonſt hat dieſes Volk, dem der griechiſch-orthodoxe Glaube in den Kirchen nur Geſang geſtattet, dem alſo die in katholiſchen Ländern ſo mächtige Unterſtützung des Musikweſens durch die Geiſtlichkeit gänzlich ſehlte, vorläufig wenig Sinn für Kunſtmusik. Es hängt mit chauviniſtiſchem Fanatismus derart an ſeiner Volksmusik, daß ſogar bei ſtädtiſchen Volkskonzerten ein Gusleſpieler mit ſeinem gräßlichen vorsintflutlichen Gefiedel etwas zum beſten geben muß. Es geſchah wiederholt, daß die einer auf dem Dorfplatze gelegentlich der Manöver ſpielenden Militärmusik zuhörenden Bauern ſofort einem in der Nähe ſein Spiel beginnenden Dudelſackpfeiſer nachliefen, ihn umringten und das Kolo zu tanzen, beſſer geſagt zu ſchreiten begannen, und zwar nach recht langweiliger Melodie. Das Blaſen einer einfachen Hirtenflöte bewirkte den gleichen Exodus.

Wenn man bedenkt, daß in Slawonien, d. i. im öſtlichen Kroatien, ſeit zweihundert Jahren zahlreiche Regimentsmusiken beſtanden, daß ſo viele Südslawen in öſterreichiſchen Großſtädten garniſonierten, endlich die in Slawonien zahlreich eingewanderten Deutſchen weſteuropäiſche Musik pflegten, ſo iſt es denn noch zu wundern, daß das Volk dieſe Musik nicht liebt.

In Montenegro herrſchen dieſelben Verhältniſſe. König Nikolaus unterhielt wohl eine Musikkapelle, doch übte dieſelbe auf den musikaliſchen Sinn der Bevölkerung nicht den geringſten Einfluß.

Hat es die tauſendjährige Herrſchaft Venedigs und die Nähe Italiens nicht zuwege gebracht, den dalmatiniſchen oder herzegowiniſchen Bauer für abendländiſche Musik auch nur einigermaßen zu begeiſtern, ſo wird es nach weiteren tauſend Jahren wohl auch nicht viel anders ſein.

Julius Goldftein (Berlin)

# FINNISCHE MUSIK

Zu Oftern diefes Jahres feierte man in Helfingfors das fünfundzwanzigjährige Beftehen des „Suomen Laulu", des finnifchen Chores. Jede kleine Stadt diefes Landes hat ihren Chor. Auf einer Reife wirkte ich in irgend einem Feft zu irgend einer Gelegenheit in irgend einer finnifchen Kleinftadt mit. Das unvermeidliche Theaterftück war von üblichem Provinzdilettantenftumpffinn, voll von Anzüglichkeiten auf feine lieben Allernächften. Unter anderem trat der Chor des Städtchens auf. Wie mir damals noch unbekannt, das mufikalifche Mädchen für Alles, Hochzeiten, Beerdigungen und ähnliche provinzielle Vergnügung, und fang mit einer Lebendigkeit, einem hinreißenden Humor und hingegebenen Ernft das ungezähltefte Mal vor feinem Auditorium.

Unzählige Male fchon waren diefe, felben Zuhörer von demfelben Chor, denfelben Liedern hingeriffen worden und faßen mit offenen Ohren, ohne einen Laut von fich zu geben. Diefe Lieder und diefe Chöre durchziehen das Land, und wie man von den taufend Seen Finnlands fpricht, follte man von den hunderttaufend Liedern des Volkes reden. Einen Chor erkennt ganz Finnland als den Chor der Chöre an und nennt ihn daher: „Suomen Laulu", d. h. „finnifcher Gefang". Das ift „Finnlands Chor"! – Wäre es Finnlands gültigfte Stimme wie es Finnlands eigenfte ift! – Gibt es allerdings unter den vielen Chorkapellmeifterchen im Lande einen, der einen ähnlich fympathifchen Oppofitionsgeift hat wie der an der Spitze des Suomen Laulu in Helfingfors, der Profeffor Heikki Klemetti, dann arbeitet auch er ganz für fich, geht feine eigenen Wege, will fo und nicht anders. Sehr fchön, wenn es mit ähnlicher Kraft und Intenfität gefchieht wie beim Meifter.

Klemetti führte in den Feftkonzerten mit feinem Chor Mathäuspaffion und Hohe Meffe auf. Wütende Jünger, ängftliches Klagen, vom Zarten bis zum Großartigen reichte die Ausdrucksskala. Bachs Mufik bekam diefe naive mufikalifche Unmittelbarkeit wunderbar. „Ich bin ja nur bis zur dreiftimmigen Fuge gekommen, aber aufgewachfen bin ich mit Bach. In meinem Geburtsdorf fingt man ein Lied, das entfpricht wörtlich dem Anfang des Magnifikat." Das hat mir Klemetti gefagt.

Ich follte über finnifche Mufik fchreiben und komme fcheinbar nicht über die Volksmufik hinaus. Für diefe „Volkschöre" haben Sibelius, Kuula und ältere finnifche Meifter, deren Namen mir entfallen find, komponiert. Sibelius wohnte dem letzten

Feſtkonzert bei, neben ihm Leevi Madetoja. Der finniſche Muſikgeiſt hat gewiß in Sibelius ſeinen bisher ſtärkſten Ausdruck gefunden. Seine Symphonien haben einen ähnlich eindringlichen und originellen Ton wie die finniſchen Lieder, ſein Orcheſter hat die finniſche Herbheit, die finniſche Wut, eine merkwürdig naive Naturhaftigkeit, neben der ſich etwa Strauß wie die Leidenſchaft im Ballſaal ausnimmt (womit keine Wertung ausgeſprochen iſt).

Madetoja wirkt neben Sibelius, ſoweit ich ihn nach ſeiner neuen Oper „Pohjalaiſia" und aus einem Kompoſitionsabend in Abo kenne, weniger geſchloſſen. Abgeſehen davon, daß die Finnländer keine geborenen Opernſchreiber ſind – die Geſchichte kann mich bisher nicht widerlegen – trägt auch ſeine erſte Symphonie den Stempel eines zwar ernſten und tieſen, aber wenig beſchwingten Geiſtes. Kommt zu der nationalcharakteriſtiſchen Eigenſchaft, der Schwerfälligkeit, nur noch eine Spur Nüchternheit hinzu, ſo entſtehen unendliche Längen, ein unplaſtiſches Immerweitermuſizieren, und es paſſieren Entgleiſungen, wie das Chorwerk mit Orcheſter, das Madetoja in Abo aufführte. Er gilt trotzdem mit Recht als einer der überragenden Geiſter, der in einzelnen Liedern und kleineren Chorwerken wirklich Vollendetes geſchaffen hat, und iſt unberechtigterweiſe in Deutſchland ganz unbekannt.

Von Kuula und Palmgreen haben wir hier mehrfach zu hören bekommen. Armas Kuula hat nicht mehr die Epoche der Moderne erlebt. Wer weiß, wohin er ſich hätte entwickeln können? Vielleicht hätte er das Werk von Sibelius am würdigſten fortgeſetzt. Seine Muſik iſt voll von Geſang und muſikantiſchem Ausdruck. Ein Stimmungs- und Gefühlsmenſch, eigenſinnig wie alle Finnen, aber auch eigenwillig. Selim Palmgreen dagegen lebt und iſt nach Amerika gegangen. Ich hörte ihn begleiten, auch einige ſeiner eigenen Lieder. Er iſt begabt, (eine Beſonderheit für Finnland) mit der gewiſſen klanglichen Geſchicklichkeit, oder hat ſie aus Amerika mitgebracht, die ihn zum einzigen finniſchen Klavierkomponiſten, eigentlichen Klavierkomponiſten, macht. Ein Könner, aber mit einer unverkennbar perſönlichen Prägung.

Schließlich wäre dieſen Namen Erkki Melartin anzureihen, dem eine Effektſucht anhaftet, die trotz eines guten Könnens ſeine Richtungsloſigkeit verrät, und Oskar Merikanto, nur als Bearbeiter finniſcher Volkslieder nennenswert.

Soweit die ältere Generation, deren Hauptvertreter ich in nichtchronoligiſcher Folge anführte. Von den Jüngſten ſind nur ein paar Namen zu nennen.

Der Finne iſt kein Stürmer, ein umſo beſſerer Läufer, wie wir wiſſen. Der Kampf um den Stil der Moderne, die allgemein geiſtige Auseinanderſetzung, dafür hat er, wenn er ehrlich iſt, nur wenig Sinn. Es gibt keinen Klub der Modernen, aber es gibt ein paar, die den Teufel fragen nach Mode und ihren eigenen Weg gehen. Daneben viele, die jetzt Ravel ſpielen lernen, Himalaja -nächte beſingen, wie ſie einem ſo fern vom Himalaja wohl vorkommen können und es für modern halten, irgend eine Klingklangharmonie ſeitenlang auszudehnen.

Zu den Wenigen gehört vor allem Yrjoe Kilpinen, ein junger Liederkomponiſt. Er iſt eine für Finnland recht merkwürdige Erſcheinung, indem bei ihm der Einſchlag eines Muſikverſtandes unverkennbar iſt. Seine Lieder ſind recht verſchieden, teils ihrem Stil nach in die ältere Generation gehörend, teils ganz neue Wege ſuchend, teils unterhaltende wirkſame Konzertnummern, teils Verſuche eines von allem abgewandten eigenbrödleriſchen Menſchen. Alles aber iſt getragen von dem Elan einer wirklichen Perſönlichkeit.

Von Aarre Merikanto, dem Sohn des „großen" Merikanto, hatte ich leider nicht Gelegenheit etwas zu hören, doch wäre er wohl im Zuſammenhang mit den Wenigen zu nennen.

Schließlich hörte ich ein Werk eines ſelbſt in ſeinem ſo engen Vaterland bisher unberechtigterweiſe noch unbeachteten jungen Muſikers, das auf mich einen beſonderen Eindruck machte, nämlich die begleitende Muſik zu dem Balett „In den Wälderſälen", „i skogens salar" von Otto Ehrſtröm.

Es iſt, als ob an der nördlichen Peripherie Europas die Hitze des Kampfes der Gemüter, der um die neue Kunſtform tobt, weſentlich abgekühlt würde. Ganz allmählich und tropfenweiſe kommen die Werke der Modernen, die die Zenſur Zentraleuropas paſſiert haben, in dieſe Gegend. Sie werden vom Publikum mit der internationalen Verſtändnisloſigkeit angehört, von den vielen Fachmuſikern mit mehr oder weniger Geſchicklichkeit kopiert, und die paar wirklichen Muſiker haben offene Ohren für ſie, ſind die wahren Träger der Entwicklung, die ſie, ohne den Faden der Tradition zu zerreißen, in einer gewiſſen, ſcheinbar kulturnotwendigen Folge weiterführen. Senſationen werden wir aus Finnland nicht zu befürchten haben, Phänomene hat es ſchon gezeitigt und nicht nur ſportliche!

Es mögen anſchließend ein paar ergänzende Worte angebracht ſein, die unſeren Einblick in das Weſen der finniſchen Muſik vervollſtändigen; ein paar Worte nämlich

Feſtkonzert bei, neben ihm Leevi Madetoja. Der finniſche Muſikgeiſt hat gewiß in Sibelius ſeinen bisher ſtärkſten Ausdruck gefunden. Seine Symphonien haben einen ähnlich eindringlichen und originellen Ton wie die finniſchen Lieder, ſein Orcheſter hat die finniſche Herbheit, die finniſche Wut, eine merkwürdig naive Naturhaftigkeit, neben der ſich etwa Strauß wie die Leidenſchaft im Ballſaal ausnimmt (womit keine Wertung ausgeſprochen iſt).

Madetoja wirkt neben Sibelius, ſoweit ich ihn nach ſeiner neuen Oper „Pohjalaiſia" und aus einem Kompoſitionsabend in Abo kenne, weniger geſchloſſen. Abgeſehen davon, daß die Finnländer keine geborenen Opernſchreiber ſind – die Geſchichte kann mich bisher nicht widerlegen – trägt auch ſeine erſte Symphonie den Stempel eines zwar ernſten und tiefen, aber wenig beſchwingten Geiſtes. Kommt zu der nationalcharakteriſtiſchen Eigenſchaft, der Schwerfälligkeit, nur noch eine Spur Nüchternheit hinzu, ſo entſtehen unendliche Längen, ein unplaſtiſches Immerweitermuſizieren, und es paſſieren Entgleiſungen, wie das Chorwerk mit Orcheſter, das Madetoja in Abo aufführte. Er gilt trotzdem mit Recht als einer der überragenden Geiſter, der in einzelnen Liedern und kleineren Chorwerken wirklich Vollendetes geſchaffen hat, und iſt unberechtigterweiſe in Deutſchland ganz unbekannt.

Von Kuula und Palmgreen haben wir hier mehrfach zu hören bekommen. Armas Kuula hat nicht mehr die Epoche der Moderne erlebt. Wer weiß, wohin er ſich hätte entwickeln können? Vielleicht hätte er das Werk von Sibelius am würdigſten fortgeſetzt. Seine Muſik iſt voll von Geſang und muſikantiſchem Ausdruck. Ein Stimmungs- und Gefühlsmenſch, eigenſinnig wie alle Finnen, aber auch eigenwillig. Selim Palmgreen dagegen lebt und iſt nach Amerika gegangen. Ich hörte ihn begleiten, auch einige ſeiner eigenen Lieder. Er iſt begabt, (eine Beſonderheit für Finnland) mit der gewiſſen klanglichen Geſchicklichkeit, oder hat ſie aus Amerika mitgebracht, die ihn zum einzigen finniſchen Klavierkomponiſten, eigentlichen Klavierkomponiſten, macht. Ein Könner, aber mit einer unverkennbar perſönlichen Prägung.

Schließlich wäre dieſen Namen Erkki Melartin anzureihen, dem eine Effektſucht anhaftet, die trotz eines guten Könnens ſeine Richtungsloſigkeit verrät, und Oskar Merikanto, nur als Bearbeiter finniſcher Volkslieder nennenswert.

Soweit die ältere Generation, deren Hauptvertreter ich in nichtchronoligiſcher Folge anführte. Von den Jüngſten ſind nur ein paar Namen zu nennen.

Der Finne ist kein Stürmer, ein umso besserer Läufer, wie wir wissen. Der Kampf um den Stil der Moderne, die allgemein geistige Auseinandersetzung, dafür hat er, wenn er ehrlich ist, nur wenig Sinn. Es gibt keinen Klub der Modernen, aber es gibt ein paar, die den Teufel fragen nach Mode und ihren eigenen Weg gehen. Daneben viele, die jetzt Ravel spielen lernen, Himalaja -nächte besingen, wie sie einem so fern vom Himalaja wohl vorkommen können und es für modern halten, irgend eine Klingklangharmonie seitenlang auszudehnen.

Zu den Wenigen gehört vor allem Yrjoe Kilpinen, ein junger Liederkomponist. Er ist eine für Finnland recht merkwürdige Erscheinung, indem bei ihm der Einschlag eines Musikverstandes unverkennbar ist. Seine Lieder sind recht verschieden, teils ihrem Stil nach in die ältere Generation gehörend, teils ganz neue Wege suchend, teils unterhaltende wirksame Konzertnummern, teils Versuche eines von allem abgewandten eigenbrödlerischen Menschen. Alles aber ist getragen von dem Elan einer wirklichen Persönlichkeit.

Von Aarre Merikanto, dem Sohn des „großen" Merikanto, hatte ich leider nicht Gelegenheit etwas zu hören, doch wäre er wohl im Zusammenhang mit den Wenigen zu nennen.

Schließlich hörte ich ein Werk eines selbst in seinem so engen Vaterland bisher unberechtigterweise noch unbeachteten jungen Musikers, das auf mich einen besonderen Eindruck machte, nämlich die begleitende Musik zu dem Balett „In den Wäldersälen", „i skogens salar" von Otto Ehrström.

Es ist, als ob an der nördlichen Peripherie Europas die Hitze des Kampfes der Gemüter, der um die neue Kunstform tobt, wesentlich abgekühlt würde. Ganz allmählich und tropfenweise kommen die Werke der Modernen, die die Zensur Zentraleuropas passiert haben, in diese Gegend. Sie werden vom Publikum mit der internationalen Verständnislosigkeit angehört, von den vielen Fachmusikern mit mehr oder weniger Geschicklichkeit kopiert, und die paar wirklichen Musiker haben offene Ohren für sie, sind die wahren Träger der Entwicklung, die sie, ohne den Faden der Tradition zu zerreißen, in einer gewissen, scheinbar kulturnotwendigen Folge weiterführen. Sensationen werden wir aus Finnland nicht zu befürchten haben, Phänomene hat es schon gezeitigt und nicht nur sportliche!

Es mögen anschließend ein paar ergänzende Worte angebracht sein, die unseren Einblick in das Wesen der finnischen Musik vervollständigen; ein paar Worte nämlich

# Umſchau

## FRAGMENTE ZUR ZEITDEUTUNG

### I.

Es iſt wichtig, auf eine merkwürdige Kriſe der Kompoſitionskritik hinzuweiſen; keine neue Sache jedoch ſoll ausgeſprochen werden – wenn nicht überhaupt jede neue Formulierung als neue Weſenheit gelten muß. Was ſich im Laufe der Geſchichte ändert und ändern muß, iſt die innerliche *Aufgabe* jeder Zeitlage, iſt eine ſchwebende Idee, welche im Ineinander der unter den Bedingtheiten einer Zeit aneinandergebundenen Menſchen als Aufgabe erwächſt. Es iſt jedoch ſtets ein Zeichen von verlorener Unmittelbarkeit im Schaffen, ein Zeichen von Schwäche, wenn die Berufung auf das Zeitnotwendige die Stilart eines Werkes ſtützen und rechtfertigen muß. Solche Schwäche aber kann in gewiſſen Zeitlagen zur Stärke werden. So liegt dies heute, denn die *Aufgabe* iſt nicht klar; ſie iſt erſt im Entſtehen, ſie muß erſt geſchaffen werden. Dieſe Schwäche bildet heute eine Baſis für die Ehrlichkeit und die Beſinnung; ſie iſt ebenſo Ergebnis wie Nährboden der Notwendigkeit, die das Schaffen in die neue Bahn ſtößt. Eine Situation dieſer Art iſt Moment jeder Erneuerung, jeder Revolution; man erkennt, daß eine Lüge zur Baſis des Schaffens geworden iſt und glaubt, dieſe Lüge aus allen Werken der jeweilig jüngſten Vergangenheit zu ſpüren; Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit verbinden ſich hier zu dem Rückgrat neuer Tatkraft. – Dies muß heutige Kritik bedenken. Wer heute mit der Sicherheit, der *Selbſtverſtändlichkeit*, dem Reichtum und der Stärke eines Meiſters um 1700 ſchaffen würde, wäre in unſerer Zeitlage der Schwache. Es gibt heute viele Köpfe dieſer Art; ſie ſind hohl und befriedigen das Publikum. Das Genie hat heute keinen Platz in der Kunſt. Es muß Früchte pflücken können. Dieſe ſind heute noch nicht gereift. Bach hat 100 Jahre warten müſſen, hiſtoriſch ſtreng gedacht: eigentlich 400 Jahre. Monteverdi und Schütz waren Ausnahmen; der relativ kleine revolutionäre Bruch in ihrer Zeit ermöglichte es ihnen, ſchon Früchte der Revolution zu pflücken. Die Stil-Wendung unſerer Tage greift weit tiefer. Es handelt ſich um eine Abrechnung mit einer Tradition von 600 Jahren. Der *Begriff der Potenz* ändert ſich; das was man an

einem Menſchen oder einem Werke „ſtark" nennt, wird heute langſam etwas anderes, neues. An dieſer Tatſache entzündet ſich die Kriſis der Kritik. Denn im Grunde ſollte man nur von einer Kriſis der Kompoſitionsbeurteilung ſprechen, die ſich ja auch als Moment des Schaffens in jedem Komponiſten auswirken kann; der nötigende Strom ſelbſt iſt ſeinem Begriff nach jenſeits der Kriſenſphäre. Die Kriſis des Hörens, ſomit als Etappe in den Metamorphoſen des Hörens (den Stilwandlungen), repräſentiert den Kern der Zeitſituation.

Das Unnötige von unzähligen Werken, die aus Kraft und Können, großem Geſchmack und feiner Bildung geſchaffen wurden, wird immer wieder erſchreckend klar. Ein bei dem Septemberfeſt der Internationalen Geſellſchaft für neue Muſik in Venedig aufgeführtes Streichquartett von E. W. Korngold bewies dies wieder. Es iſt ein merkwürdiges und durchaus heutiges Wort einer anerkennend-bedauernden Kritik, dies Wort unnötig. Werke ohne großen Perſönlichkeitshintergrund, ja Werke ohne großes „Können" (mit der „Aufgabe" ändert ſich notwendig der Begriff des „Könnens") ſind oft von weit größerem Gewicht; ſie ſind vorſtoßend. Dies iſt heute das Wort für die kritiſche Wägung des Werts. Der Vorſtoß aber muß auf die Baſis neuer Selbſtverſtändlichkeit hinzielen. Gefordert iſt ſomit Kritik aus Einſtellung. Das Gefährliche dieſer Theſe iſt evident. Doch jede wahre Sachlichkeit ſtärkt ſich durch ihre Gefährlichkeit und in ihrer Gefährlichkeit.

Entſcheidend iſt hierbei dies: in der produktiven Kritik, wie in der ſelbſtkritiſchen Produktion wirkt ſich heute klar und notwendig ein ausgeprägtes rationales Moment aus. Hierüber wird noch viel diskutiert werden. Klar bleiben muß in dieſer Diskuſſion aber ſtets, daß dieſe Rationalität ſich grundſätzlich von jener Rationalität unterſcheidet, die als Gegenpol des romantiſchen „Gefühls" verflucht war. Es iſt eine Rationalität, deren Gegenſätzlichkeit zu dem Gefühlsmäßigen weſentlich anders gelagert iſt, ſich ſogar zu einem funktionalen Verbundenſein verſchiebt. Im Formenwechſel der Stilwandlungen ändern ſich Form und Funktion des Rationalen (der Bedachtheit, der analytiſch-ordnenden Bewußtheit); ſtets aber bleibt das Rationale ein Moment im Geſtalten. –

Beim internationalen Muſikfeſt in Venedig ergab ſich für die Beurteilung der Werke durch das Erſcheinen eines zahlreichen italieniſchen Publikums eine merkwürdige Verſchiebung auf den ſogenannten natürlichen Menſchenverſtand. Dem mußte ebenſo die Beſeſſenheit eines ungariſchen Muſikanten (Szekely), wie auch der Infantilismus

der Amerikaner (Eichheim, Grünberg) zum Opfer fallen. Besonders aber die formale Problematik der Deutschen (Hindemith und Butting) fand in keiner Weise das nötige Verständnis und konnte es nicht finden. Bei der Aufführung von Schönbergs Serenade jedoch war unbewußte Achtung vor der unheimlichen Ernsthaftigkeit zu spüren; dies ist wohl Casellas Werbetätigkeit zu verdanken. Die angedeutete rationale Einstellung ist eine Wesenseigentümlichkeit der neuen deutschen Musik, die sich in ihrer – mehr oder weniger bewußten – Bemühung um die Erzeugung einer neuen Aufgabe im tiefsten Grunde von der Moderne der romanischen Völker unterscheidet. (Das Donaueschinger Kammermusikfest bewies dies durch die durchaus andere Einstellung von Leitung und Publikum.) Die italienische Moderne selbst zeigt – soweit sie nicht lächerlich und ironisch-täppisch ist wie Rieti – eine für uns voreilige, aber durch ihre formale Glätte und Strenge berückende Einfachheit; das Streichquartett von Mario Labroca (Univ. Ed. No. 7712) ist hier besonders zu nennen.

2.

Wir erleben eine ständige Erweiterung des Begriffes „Romantik". Mit dem steigenden Wissen um das Neu-Sein eines Heutigen wächst der Umkreis des „Anderen", welches mit diesem Schlagwort umschrieben wird. Zugleich wird die Anschaulichkeit des Begriffes immer blasser. Notwendig wäre somit eine Ableitung (eine logische Lokalisierung) der Funktion des Subjektiven in der Musik; mit einer solchen wäre eine theoretische Grundlage für die Bestimmung der Variation der Stile geschaffen, die zugleich die Ansatzpunkte für die Bestimmung der stetig wechselnden Beteiligung des Subjektiven und Persönlichen an den Werken verschiedener Stile und das Material zur Definition des Begriffs „Romantik" schaffen würde. Wie die Rolle der Rationalität, so wechselt im Wandel der Stile die Rolle des Subjektiven, die Form des in keiner Gestaltung zu umgehenden subjektiven Momentes. Die Subjektivität der Romantik (der Kunst des vergangenen Jahrhunderts bis zum Expressionismus) läßt folgende Ausdeutung zu, die ihres literatenhaften Scheines entkleidet ist, solange man sich die Beziehung zu jener möglichen grundsätzlichen Darstellung gegenwärtig hält:

Die romantische Form der Subjektivität kristallisiert sich in dem Bekenntnis, für welches die Kunst vom Künstler genutzt wurde. Dieses Bekenntnis in seiner subjektiven Bedingtheit forderte die Rechtfertigung. Die Musik Bachs und seiner Vorgänger – soweit in ihnen noch der geistige Hintergrund der mittelalterlichen

Künstler durch alle Erneuerungen der Renaissance und des Barock hindurch nachwirkte – bedurfte keiner Rechtfertigung; bezw. die Rechtfertigung wirkte sich in durchaus anderen Momenten der geistigen Beziehungsganzheit, der Kunstwerkbedeutung aus. Bekenntnis und Rechtfertigung waren hier tief innerliche Selbstverständlichkeiten, gleichsam ein Vorhof der Kunst. Die nicht-mittelalterliche Musik nun legt die Rechtfertigung in das Werk selbst, wodurch im Rahmen der romantischen Subjektivität eine stetig sich steigernde Unterstreichung notwendig wurde. Mannigfach sind Arten und Auswirkungen dieser Unterstreichung im Gestalten, das immer mehr zur individuellen Aussage wurde; die Differenzierungen der Harmonie, der Instrumentation, auch des Rhythmus wären als Metamorphosen dieser Unterstreichung aufzufassen; eine Stilentfaltung, die sich als Steigerung der Versinnlichung der Hörbarmachung darstellen ließe. (Die heutige Krisis in der Musik ist in ihrem tiefsten Grunde eine Krisis der Hörgebundenheit und Hörbestimmtheit der musikalischen Formen. Form als Prinzip des Hörens und Form als Prinzip des Unhörbaren in der Musik stellen in ihrer Gegensätzlichkeit eine unterste Grundlage des Dualismus des Musikalischen dar.) Bekenntnis, Rechtfertigung, Unterstreichung und Versinnlichung geben die Kunst der Diskussion preis. Romantische Kunst ist diskutierbar; mittelalterliche Kunst und die Kunst Bachs war indiskutabel, war zum mindesten in einer gänzlich anderen Weise ein mögliches Objekt der Meinungsdifferenzen. Von der Versinnlichung war es nur ein kleiner Schritt zur Veräußerlichung; Programmatik, kulturelle Stellung und Ausdrucksmittel der Musik sprechen gleichermaßen hierfür. Es würde sich eine glatte Reihe von Beweisen ergeben, wollte man die naturalistische, instrumentalistische Musik der vorstoßenden Geister um die Jahrhundertwende an der steten Steigerung der Tendenz zur Unterstreichung aus dem sich kontinuierlich umdeutenden Impuls der ersten Romantik ableiten. (Bruckner, auch wohl Hugo Wolf und, seiner Sehnsucht nach, auch Reger gehören geistig in eine andere Linie; sie sind Vertreter einer historischen Unterströmung.) Das Rechtfertigen wurde erzählend, beweisend (!) entwickelnd, darstellend, bis in der ekstatischen Prostitution romantischer Gefühle, in der expressionistischen Musik eine Stufe erreicht war, auf welcher sich persönlichste Innerlichkeit als Programm und äußerste Äußerlichkeit als darstellendes Mittel – innerlich gänzlich auseinandergerissen – lediglich formal zusammenfanden. Nur wenige „moderne" Musik gehört hierzu; sie trägt nur den Schein des „Modernen" (lediglich in den Mitteln; auch nur ein spezifisches Stilmerkmal: Auseinandertreten von Form

und Mittel!); Arthur Schnabels Klaviersonate, die in Venedig zu hören war, sei als Beispiel angeführt; nur Konsequenz, fast logische Schlußfolgerung aus der romantischen Haltung. Zur Bewertung: „unnötig" gesellt sich hier noch: peinlich. Nötigung und Notwendigkeit sind wesentlich tiefer fundiert, als der romantisch „müssende" Künstler glaubt; auch hier färbt der romantische Stil auf das Erfassen eines Begriffes ab.

Äußerlichkeit und Diskutierbarkeit (Diskussionsnotwendigkeit) bilden die Grundlage unserer Musikfeste. Ihre kulturelle Zugehörigkeit zur romantischen Stilhaltung und deren Konsequenzen sollte hier erwiesen werden. Die Musikveräußerlichung verband sich dann schließlich mit der Musikveräußerung. – Doch dies alles ist nicht entwickelt worden, um bei diesen negativen Feststellungen stehen zu bleiben. In Donaueschingen ergab sich nämlich eine Lösung bedeutender Art; lange vorbereitet, auch jetzt sachlich noch nicht ausgereift, jedoch schon spruchreif. Venedig blieb hingegegen durchaus auf alter Bahn.

Es handelt sich um eine Umdeutung der Äußerlichkeit zu einem positiven Wert, wie eben viele negative Werte einer rein romantischen Einstellung heute ein positives Gewicht erhalten (die oben erwähnte Rationalität, die Entfernung vom persönlichen „Erlebnis" usw.). Das Schlagwort „musikantisch" ist heute noch nicht zu sehr verbraucht; man kann es zur Erklärung der Sachlage hier einfügen. Die neuen Kammerkonzerte bieten die äußere Form, die nächstliegende Form; sie sind jedoch nicht die einzige Form. Die wesentlichen Stilmerkmale, die Elemente der musikantischen Haltung sind folgende: Musizierfreude, Problemlosigkeit, auch ehrliche Artistik, formale Glätte, äußerste Durchsichtigkeit (Durchhörigkeit), spielerische Formknappheit, bewußte Äußerlichkeit. Dieser Stil ist aus einer Psychologie der Musikfeste geboren; er stellt sich gänzlich auf den Gegenpol jeder kultischen Einstellung, liefert sachgemäß das Material zu einer berechtigten Diskussion über könnerische Valenz. Im Rahmen romantischer Erlebnismusik muß das Musikfest als Kulturform eine ironische Selbstaufhebung erleben; im Wettstreit der „Musikanten" bleibt es weiterhin– auf neuer Basis – von Sinn. Gegenüber der einheitlichen Grundtendenz sind jedoch die Lösungen sehr verschieden.

Bei dem Russen Tscherepnin: durchgehend einheitliche Klangeigenart, Intensität der Präzision. Bei Dessau: solistische Variation; melodische (melische) Langatmigkeit. In des Italieners Casella Concerto für Streichquartett: spielerisch-virtuose, klangrhythmisch-auflösende Nutzung der klassischen Sonatenform. Bei Hindemith (Venedig; Klavierkonzert op. 36): formale Bemühung, instrumentale Stimmigkeit, Ringen mit der

unüberwindbaren erbdeutſchen Muſiktiefe (er will als Zeitgeiſt anders, als er als Deutſcher muß). Im Streichquartett von Labroca: reine Rhythmik und deren eigene Polyphonie, die in ſich faſt unabhängig von den einzelnen Tonhöhenwerten iſt (wie auch oft bei Hindemith); hinzielend auf den Jazz, der in geſteigerter Kunſtform Sieger auf dieſem Wege ſein wird (jedoch niemals in der Art eines W. Grosz: Jazzband für Violine und Klavier; Muſikfeſt in Venedig).

Miſſion der Deutſchen in dieſem Augenblicke iſt jedoch dieſer Weg nicht. Hindemiths Zweiſeitigkeit iſt hierfür Zeuge. Doch welches iſt der andere Weg? Nur eine Spaltung der Muſiken kann hier eine Löſung bringen; eine ſtrenge Scheidung in Spielmuſik und geiſtige, kultiſche Muſik. Doch eine Behandlung dieſer Frage würde die Aufdeckung einer neuen Kette von Vorausſetzungen notwendig machen. Nur ein Abbau des romantiſchen Babelturms, der in der Idee von der Vereinigung der Künſte, der Verbindung der Muſiken gipfelte, kann hier zur Löſung führen.

3.

Noch ein anderes Moment des Muſikfeſtbetriebes wirkte ſich in Donaueſchingen poſitiv aus: die Diskuſſion, die ſich beim diesjährigen Feſte auf das Ziel einer gemeinſamen Arbeit an neuer Chormuſik richtete. Hier jedoch blieb die Löſung eine durchaus unbefriedigende, eine nicht einmal vorläufig – gute. Eine Löſung aber iſt hier auch ſchlechthin noch nicht möglich. Höchſtens der Hinweis auf das völlige Anders-Sein einer zweiten Welt der Muſik, die uns verloren gegangen iſt, kann langſam klar werden. Nur einiges ſei fragmentariſch angedeutet:

Chormuſik ſchließt ihrem Weſen nach die Diskutierbarkeit aus. Sie fordert eine andere, problembefreite menſchliche Grundlage. Sie kann nicht wie die Spielmuſik in Gegenüberſtellungen umſtritten werden. Das „andere" in ihrer Art iſt ſchwer zu beſchreiben; man ſteht völlig anders auf den Beinen, wenn man ſich auf wirkliche Geſangsmuſik konzentriert; die Zeit ſchiebt ſich im Singen in ein völlig anderes Rinnen, eine andere Befriſtung. Auch hierüber wird noch viel debattiert werden. Es gibt zwei Welten der Muſik; die geſangliche und die inſtrumentale; die Kriſis unſerer Tage führt uns notwendig zu dieſer Erkenntnis. (Vergl. Paul Bekker: Die Naturreiche des Klanges). Der Stil des Barock ermöglichte und forderte die Syntheſe beider Welten. Für uns heute iſt ſie nicht mehr möglich. Es gilt: die melodiſche Eigenwertigkeit der Geſangsmuſik neu zu entdecken. In Muſiken mit einer Geſangsſtimme iſt dies Hindemith ſchon ſtellenweiſe gelungen. Von der Entdeckung eines neuen Chor-

ſtiles iſt aber auch er noch weit entfernt. Hier gab Donaueſchingen keine Löſungen. Das Neue wird hier ſehr neu ſein und trotzdem wohl wenig überraſchend.

Ich hörte im Collegium muſicum Prof. Gurlitts in Freiburg Geſangsmuſik des ausgehenden Mittelalters, eine Motette von Machault (geſt. 1372). Der einführende Vortrag Gurlitts wies auf die von aller ſpäteren Muſik völlig zu trennende Rechtfertigungsgrundlage dieſer Kunſt hin. Hier ſei nur die gänzlich andere Dimenſion des Formalen erwähnt, in welcher ſich die Rechtfertigung des So-Seins, des So-Sein-Müſſens dieſer Kunſt ohne alle Unterſtreichung erfüllt; ja, dieſe Rechtfertigung iſt, ganz aus dem Bereich des Gehört-Werden-Müſſens herausgehoben: Zwei Inſtrumente ſpielen ganz im Hintergrunde des vierſtimmigen Gewebes die intervallſtrenge Ausdeutung eines Choralmotivs; dieſe formale Funktion bietet einen inneren überklanglichen Boden für das freie Schweben zweier Geſangsſtimmen. Das Hören und Erfaſſen ſolcher Muſik öffnet das Verſtändnis für die Forderungen einer neuen Geſangsmuſik unſerer Zeit. Die Bewegung um Fritz Jöde dringt von anderer Seite an dieſe Frage heran. Ich wohnte einer Tagung für Schulmuſikpflege in Heidelberg (Anfang Auguſt) bei, die durch ihre rein praktiſche Einſtellung auf eine Teilnehmerſchar von 150 badiſchen Lehrern beſonders aufſchlußreich und fördernd war. Chormuſik fordert das Drinnen-Sein, fordert eine für uns ganz neue Art des Zu-Hörens, fordert eine Überwindung der Konzertſtellung der Muſik. Als Material muß dieſen Singenden heute noch das Werk der alten Meiſter dienen. Gelingt es, aus der Bewegung heraus neue Muſik zu ſchaffen, Muſik, die mit den tonlichen Möglichkeiten der Gegenwart rechnet und abrechnet, dann iſt die weſentliche Aufgabe erfüllt, dann erſt iſt wirklich neue Muſik geſchaffen worden.

Derjenige iſt durchaus im Recht, der kürzlich behauptet hat, der „Untergang" der Muſik ſei durch die Arbeit der Muſikwiſſenſchaft und die praktiſche Einſtellung der jungen Muſikwiſſenſchaftler „verurſacht". Der Ausblick in die frühen Zeiten der Muſik ſchärft Ohr und Gewiſſen für durchaus andere Möglichkeiten. Die gegenwartsgemäße Nutzung dieſer Erkenntniſſe iſt dann Aufgabe des Einzelnen, nicht der Wiſſenſchaft. Zugleich muß bedacht werden, daß jedes wirkliche Verſtehen geſchichtlicher Kunſtformen ſich auf eine dieſen entſprechende Geiſteshaltung der Gegenwart ſtützen muß, daß ferner jede Objektivität eines produktiven Forſchens durch die Geiſteshaltung der Zeit bedingt iſt. So iſt auch die Einſtellung auf die alte Muſik lediglich Ausdruck der Zeit und ihres Suchens nach einer neuen Aufgabe.

Erich Doflein (Freiburg i. Br.)

# MUSIKWISSENSCHAFT IN RUSSLAND SEIT 1918

Der Sekretär an der Mufik-Abteilung des Staatlichen Kunfthiftorifchen Inftituts in Leningrad, R. Gruber, weilte auf einer Studienreife längere Zeit in Berlin. Er berichtete bei diefer Gelegenheit dem Schriftleiter des Melos ausführlich über die Entwicklung der mufikwiffenfchaftlichen und mufiktheoretifchen Arbeit in Rußland. Wir halten es für notwendig, die Verbindung zwifchen der deutfchen und der ruffifchen Mufikwiffenfchaft herzuftellen, umfomehr als in Rußland gerade in letzter Zeit an gleichen Problemen gearbeitet worden ift. Es kommt hinzu, daß die Ergebniffe hiftorifcher Arbeit, welche beifpielsweife zum erften Male die Grundlagen der ruffifchen Mufikgefchichte im 18. Jahrhundert aufgedeckt hat, auch für uns von Wichtigkeit find. Wir beabfichtigen daher, in einem gefchloffenen Hefte diefes Jahrgangs die wichtigften Arbeiten im Auszug wiederzugeben. Um zunächft über den Umfang der geleifteten Arbeit zu orientieren, geben wir eine uns zur Verfügung geftellte Bibliographie der wichtigften Arbeiten hier wieder.

Die Schriftleitung.

In den drei Sektionen der Mufikabteilung des ftaatlichen Kunfthiftorifchen Inftituts in Leningrad (Vorfitzender B. Assaffieff [Igor Gleboff]); wiffenfchaftlicher Sekretär D. W. Finagin) ift die mufikwiffenfchaftliche Arbeit in Gebieten der Theorie, Gefchichte und Soziologie der Mufik weitergeführt und ihre Ergebniffe teils in wiffenfchaftlichen Sitzungen, teils in Mufik-Zeitfchriften und Einzelausgaben veröffentlicht worden.

I.) In der hiftorifchen Sektion (Vorfitz. A. Preobrajewsky; Sekretär A. Finagin):

B. Assafieff: „Über zwei Opern von Bortniansky" (es wird der Einfluß des Kirchenkomponiften Bortniansky auf das fpätere ruffifche Mufikfchaffen im Operngebiet feftgeftellt).

S. A. Dianin: Neue biographifche Daten über A. P. Borodin.

A. Finagin: „Ewftigney Fomin; fein Leben und Schaffen" (der erfte ruffifche Opernkomponift des 18. Jahrhunderts).

A. Finagin: „Das ruffifche Lied" (feine ftiliftifchen und mufiktheoretifchen Grundlagen nebft Bibliographie).

S. Ginsburg: Karl Davidoff (Verfuch einer erften Monographie über den berühmten Cellofpieler, der auch eine Zeitlang eine wefentliche Rolle im Mufikleben Rußlands fpielte).

W. Karatygin: „N. Lodyfchewsky" und sein „Requiem der Liebe".

A. Preobrajewsky: Zusammenfassender Überblick der russischen geistlichen Musik in ihrer historischen Entwicklung.

A. Preobrajewsky: Byzantinisch-russische Parallelen aus dem Gebiet des Kirchengesanges.

W. Prokofieff: Historische Untersuchungen über Koslowsky, Motinsky und die Familie Titoff, (russische Dilettanten-Komponisten des 18/19. Jahrhunderts).

A. N. Rimsky-Korsakoff: „Teplow und seine Sammlung russischer Volkslieder". (Zur Geschichte der Russischen Volksliedersammlung des 18. Jahrhunderts).

W. Schichmareff: „Ronsart und die Musik".

II.) In der theoretischen Sektion (Vorsitz. B. Assafieff; Sekretär R. Gruber):

B. Assafieff: Theorie des musikhistorischen Prozesses als Grundlage des musikhistorischen Wissens (eine methodologische Studie).

B. Assafieff: Konstruktive und stilistische Analyse der Ouvertüre „Rußland und Ludmila".

A. Finagin: Form als Wertbegriff.

A. Finagin: Systematik des musiktheoretischen Wissens (eine systematischeDarlegung der Ergebnisse der allgemeinen und russischen musikwissenschaftlichen Forschung als Einführung zu einer positiven Ästhetik).

R. Gruber: Die Empfindungstätigkeit der Musik-Phänomene (einzelne Stadien des Rezeptionsprozesses, Scheidung der emotionellen und erkenntnismäßigen Momente bezgl. der Aufnahme sowohl der tönenden, als auch kristallisierten [in Notenschrift fixierten] Tonergebnisse. – Als Fortsetzung der Studien über das Problem des künstlerischen Schaffens).

R. Gruber: „Arnold Schönberg und seine Schule" (konstruktive und psychologischeStudie über sein Schaffen und seine pädagogischen Prinzipien).

G. Rimsky-Korsakoff: Zur Grundlegung des temperierten Vierteltonsystems.

III.) In der soziologischen Sektion (Vorsitz. B. Assafieff; Sekretär S. Ginsburg):

B. Assafieff: Die Musikkritik als gesellschaftlicher Faktor.

B. Assafieff: Die Krise der Musik (Analyse des zeitgenössischen russischen Musikwesens).

R. Gruber: Die sozial-ökonomische Begründung einiger musikwissenschaftlicher Begriffe.

Außerdem arbeitet S. Ginsburg an dem Thema: „Die Musik der französischen Revolution".

Der größte Teil der noch ungedruckten Arbeiten wird demnächst erscheinen in den „Akademischen Berichten der Musikabteilung des Staatl. Kunsthistorischen Instituts". Das 1. (Oktober) Heft ist schon im Druck. Arbeiten musikgeschichtlichen Charakters werden veröffentlicht in einer Sammlung unter dem Titel: „Aus der Vergangenheit russischer Musik".

Außer in den oben erwähnten Sektionen wird auch in den folgenden Hilfsinstituten musikwissenschaftlich gearbeitet:

1.) Bibliographisches Kabinett unter der Leitung von A. N. Rimsky-Korsakoff,
2.) Diatek unter der Leitung von A. Preobrajewsky,
3.) Musikalisch-akustisches Laboratorium unter der Leitung von W. J. Kowalenkoff.

R. Gruber (Leningrad)

## STIMMEN DER VÖLKER IN LIEDERN

Es erschienen in letzterer Zeit Sammlungen von Volksliedern aus andern Ländern, welche geeignet sind, das uns heute wieder so nahe Problem der Volksmusik in neues Licht zu rücken. Im Verlag von B. Schotts Söhne, Mainz wird eine Reihe „Das Lied der Völker" von Heinrich Möller herausgegeben. Die Sammlung versucht, das Liedergut der fremden Völker bei uns heimisch zu machen, indem sie sich an den Musiker und vor allem an den Dilettanten wendet und die einzelnen Volkslieder liedmäßig, mit Klaviersätzen wiedergibt. Das Gesamtbild, welches sich hieraus ergibt, stellt einen im allgemeinen recht glücklichen Kompromiß zwischen wissenschaftlicher und volkstümlicher Ausgabe dar. Die Texte der Lieder werden fremdsprachig und in deutscher Umdichtung gegeben, die Lieder selbst mit Anmerkungen versehen, welche teilweise auch von kulturgeschichtlichem Standpunkt aus höchst interessant sind und dem Liebhaber das Hineinwachsen in diese ihm ganz fremde Musik erleichtern. Der Klaviersatz bleibt ein höchst schwieriges Problem, dessen Trag-

weite jeder spürt, welcher irgendwie einmal das Volkslied mit dem Klavier zu binden versuchte. Der hier beschrittene Weg scheint mir insofern richtig, als er sich nicht mit harmonischen Unterlagen von unnatürlicher Einfachheit begnügt, sondern den Liedern selbst das Eigenleben eines instrumentalen Satzes beigibt. Die innere Beziehung dieses Satzes zur Weise wächst dadurch, daß in manchen Fällen originale Stimmen in ihn eingebaut sind und vor allem dadurch, daß der Herausgeber bestrebt war, gesicherte Bearbeitungen von Künstlern des betreffenden Landes selbst aufzunehmen. Dadurch stellen sich vor allem die russischen Volkslieder ganz von selbst in eine feste Bindung ein, verknüpfen sich, wie bei Mussorgskij, mit der Stelle schöpferischer Entwicklung, der sie zur Quelle wurden. Unter den vorliegenden drei Heften keltischer, spanischer und russischer Volkslieder stellen sich gerade die letzten in den Mittelpunkt unseres Interesses.

Eine zweite Veröffentlichung, die ich in diesen Zusammenhang rücken möchte kommt von einer ganz andern Seite. Es ist Das ungarische Volkslied (erschienen in der Reihe „Ungarische Bibliothek" bei Walter de Gruyter & Co. Berlin und Leipzip 1925). Béla Bartók, der Herausgeber, gibt seinem Buche den Untertitel „Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien". Der Komponist Bartók geht unter streng wissenschaftlichen Voraussetzungen und mit allen Instrumenten der Volksliedforschung an seinen Stoff heran. Die 320 mitgeteilten Melodien sind äußerlich nur ein Anhang zu seinem Buche. Ihnen geht die originale und übersetzte Wiedergabe der Texte vorauf. Den Anfang aber bildet eine stilistische Untersuchung der Melodien, welche mit mustergültiger Exaktheit durchgeführt worden ist. Er untersucht die Melodien von ihrem Umfang ausgehend und kommt zu einer Scheidung eines alten und neuen Stiles im ungarischen Volkslied, dessen Eigenart auch für uns, die wir die gleiche Scheidung unsrer Volksmusik kennen, von größtem Interesse ist. Manche Beobachtungen, das Auftreten von Pentatonik in den älteren Melodien, welche im neuen Stil zu Dur und Moll wird, die isometrische Struktur der älteren Weisen, in welche später konstruktive Formelemente eindringen, liegen dort wie bei uns völlig gleich. Diese Untersuchung rückt Bartóks Arbeit neben die Schünemanns über das russische Kolonistenlied und verbreitert die Basis der folkloristischen wie der rein musikalischen Volksliedforschung erheblich.

Doch ist damit das Wesentliche über die Sammlung noch nicht gesagt. Es liegt in der Kraft und Fülle des Stoffes. Man liest die Texte mit stärkster innerer

Spannung. Kraft und Poesie des Volksmärchens strömt aus ihnen. Alles das aber wird noch viel stärker, wenn man die Melodien durchblättert. Der Weg zu ihnen ist nicht durch einen Klaviersatz geebnet, keine Zutaten verändern die Reinheit, die ursprüngliche melodische Kraft und die oft wundervolle, einzigartige Schönheit dieser Weisen.

Daß es Béla Bartók ist, der mit stärkster wissenschaftlicher Verantwortlichkeit und Exaktheit diese Quellen erschloß, ist nicht ein Zufall, sondern mehr ein Symbol. Die Kräfte, die er mit sorgsamen Händen bloßlegt, sind die wesentlichen seines Schaffens. Das gibt auch den andern genannten Sammlungen größte Bedeutung. Die Stelle, die hier berührt wird und offen vor uns liegt, ist zum Problem für die Musik unserer Jahre geworden. Und es wächst die Spannung, ob die Kraft dieser Quellen imstande ist, das Schaffen einer Generation wieder zu seinen Wurzeln zurückzuführen. Oder ob es sie nicht fortschwemmt, zu elementar, um noch Gestalt zu werden.

Hans Mersmann (Berlin).

# KURT THOMAS

## Messe in a moll

### für Soli und zwei Chöre. op. 1

PB 3049. Partitur n. 4.— Rm. ChB 2473a/c. 4 Chorstimmen je n. —.90 Rm.

**Die Aufführung dieses Erstlingswerkes des genialen Komponisten bedeutete**

**das größte Ereignis des Tonkünstlerfestes in Kiel**

### Wie urteilte die Presse über dieses Werk?

**8 Uhr-Abendblatt, Berlin:** "Zu d. neuen überwältigenden Begabungen, die Staunen und Anerkennung verdienen, gehört in erster Linie Kurt Thomas, dessen Messe ein ganz eigenes und großes Werk ist, ein Markstein in der Geschichte der Kirchenmusik . . .

**Berliner Börsen-Courier:** „Eine erstaunliche und bezwingende Begabung ist d. erst 21 jährige Kurt Thomas, dessen. . . a-moll-Messe . . . zu den Höhepunkten d. ganzen Festes gehört . . ."

**Berliner Morgenpost:** „ . . . Thomas gelingt die Synthese liturgischen Geistes mit moderner Tonalität, Harmonik . . . Unser Domchor muß sich dieses Werkes annehmen . . ."

**Berliner Tageblatt:** „ . . . Ich stehe nicht an, sie (d. Messe) als den Gewinn des ganzen Festes zu bezeichnen . . . Wir werden uns den Namen merken und erwarten etwas von seinem Träger . . ."

**Deutsche Zeitung, Berlin:** „ . . . Es ist das einzige Werk von allen in 5 Tagen aufgeführten, das aufhorchen machte. — . . . Dies alles erweckt den Eindruck und die Hoffnung, daß hier endlich einmal ein Berufener zu Wort gelangt ist . . ."

**Der Tag, Berlin:** „ . . . Ein ganz großer Erfolg, wohl der überragendste des ganzen Festes . . . ein Hoffnungsstrahl nach langer, steriler Zeit."

**Bonner Zeitung:** „ . . . Da geschah am nächsten Abend, ein Wunder von . . . Kurt Thomas wurde . . . eine Messe aufgeführt . . Tief ergriffen verließen alle Hörer die Kirche, u. beglückt sagte einer zum andern: Das könnte der Mann sein, auf den wir alle warten!"

**Dresdner Nachrichten:** „ . . . Das ausgezeichnete Werk das die Gleichung zwischen altem Palestrinastil und modernster Schreibweise löst, . . ."

**Düsseldorfer Lokalanzeiger:** „Daß der Gegensatz ‚modern' und ‚alt' vor dem Genie verblaßt, ja gegenstandslos wird, wurde evident an dem Opus 1 eines neuen Mannes: Kurt Thomas, den mit diesem hohen Prädikat auszuzeichnen keine Ueberschwenglichkeit bedeutet."

**Generalanzeiger für Elberfeld - Barmen:** „ . . . Thomas hat ‚Gott geschaut' Gott? Ja — wie ihn der Beethoven der Missa begriff als ein ewiges Prinzip . . . Man möchte diese Messe in einer der alten Kirchen Kölns hören . . ."

**Breslauer Neuest. Nachr.:** „Zu den neuen überwältigenden Begabungen, die Staunen und Anerkennung verdienen, gehört in erster Linie Kurt Thomas."

**Hess. Landeszeitung Darmstadt:** „ . . . Abgesehen von der persönlichen Note der Gedanken ist die Führung der Stimmen bewundernswert . . ."

**Germania, Berlin:** „ . . . Diese Messe . . . war vielleicht der Höhepunkt des Festes . . ."

**Hallische Nachrichten:** „ . . . Es ist das einzige Werk von allen in fünf Tagen aufgeführten, das aufhorchen machte . . ."

**Vossische Zeitung:** „ . . . Wäre diesmal nicht die Messe in a moll . . . von Kurt Thomas aufgeführt worden, so hätte das Fest . . . allen eine große Enttäuschung bereitet . . ."

**Frankfurter Zeitung:** „ . . . Der Komponist gibt in der Messe . . . ein reifes Ganzes, ein gebändigtes Chaos . . . Die neue Musik wird mit Thomas sehr zu rechnen haben

**Hamburger Korrespondent:** „Endlich einer, der aus vollem, jungem Herzen musiziert. unblasiert und aufrichtig ist und alle seine Vorzüge ins Treffen zu führen hat, die erst den wahren Künstler ausmachen . . ."

**Hannoverscher Courier:** „Als kompositorischer Höhepunkt . . . erwies sich die Messe in a moll von Kurt Thomas . . . man hat es hier mit einer gewaltigen Schöpfung zu tun, die ihren Urheber schon heute in die vorderste Reihe deutscher Tonkünstler stellt . . ."

**Kieler Neuest. Nachr.:** „Alle Erwartungen wurden nicht nur erfüllt sondern sogar übertroffen . . ."

**Kieler Volkszeitung:** „Wohl selten haben Konzertbesucher das alte, ehrwürdige Gotteshaus mit einem solch erhebenden Gefühl verlassen . . ."

**Londoner Observer:** „ . . . Die höchste Anerkennung errang Kurt Thomas . . . Kirchenmusik von ausgezeichneter Schönheit, dessen Originalität allgemein anerkannt ist . . ."

**Kölnische Zeitung:** „Als Treffer in der Unmenge von Musik ging die a-capella-Messe von Kurt Thomas aus dem Wettbewerb hervor . . ."

**Leipziger Neueste Nachr.:** „Das große Erlebnis dieses Festes, das einzige inmitten soviel Mittelmäßigkeit . . . blieb die a moll-Messe des jungen Leipziger Komponisten Kurt Thomas. . . . Dieses Werk . . . eröffnet die stolzesten Hoffnungen."

**Fränkischer Courier, Nürnberg:** Die Messe in a-moll von Kurt Thomas ist schon seit ihrer Leipziger Uraufführung von dem Nimbus des Außergewöhnlichen umwittert . . ."

**Kieler Zeitung:** „Es ist erfreulich und grenzt wirklich ans Wunderbare . . ."

**B. Z am Mittag:** „ . . . Kurt Thomas kann uns eine Hoffnung bedeuten . . ."

**Leipziger Tageblatt:** „Die Motette in der Nikolaikirche brachte . . . den musikalischen Höhepunkt des Festes . . ."

**Rostocker Anzeiger:** „Diese a-capella Messe hat dem 21jährigen bereits die Berufung als Theorielehrer an das Leipziger Konservatorim eingetragen . . ."

**Die Musik:** „Der 20jährige Kurt Thomas . . . hält die Leipziger Musikwelt fast mehr in Spannung als der ganze übrige Musikapparat . . ."

**Die Messe sowie die übrigen Werke von Thomas erschienen im**

**Verlage von Breitkopf & Härtel, Leipzig**

# SERGE BORTKIEWICZ

## ein musikalischer Charakterkopf der Neuzeit,

**einer der erfolgreichsten und beliebtesten Komponisten moderner Klaviermusik.**

Seine Bedeutung als Pianist und Komponist wird derjenigen eines Chopin, Liszt, Schumann und Tschaikowsky gleich geschätzt. Ein Meister der musikalischen Kleinkunst, genial in seinen Werken größerer Formen. Seine Musik ist tief empfunden und entströmt dem reichen Quell einer großen Seele. Sie ist klar, logisch und gesund; weder zopfig und hypermodern. Im Ausdruck nie verlegen, ist seine Tonsprache stets geist- und geschmackvoll, stets edel und vornehm. In seinen Werken offenbart sich ein anregender und zielbewusster Pädagoge. Sie bieten dankbarste Aufgaben in klavieristischer- und musikalischer Hinsicht, bereiten dem Interpreten sowohl, wie dem Hörer hohen, nachhaltigen Genuß und sind

**im heutigen Musikunterricht und Konzertleben unentbehrlich geworden.**

Mark

**op. 3 Vier Klavierstücke**
- Nr. 1 Capriccio Fis-moll . . . . . . 1,80
- Nr. 2 Etüde Fis-dur . . . . . . . 1,80
- Nr. 3 Gavotte-Caprice . . . . . . 1,80
- Nr. 4 Primula veris . . . . . . . . 1,80

**op. 4 Impressions;** 7 Klavierst. kplt. no. 3,–
Einzeln: Nr. 1 Vieux Portrait . . . . . . . 1,20
- Nr. 2 Etude d'oiseaux, Nr. 3 Tempête à 1,50
- Nr. 4 Après la pluie . . . . . . . 1,50
- Nr. 5 Bergers et Bergères . . . . . 1,80
- Nr. 6 Au clair de la lune . . . . . 1,80
- Nr. 7 Bal masqué . . . . . . . . 1,80

**op. 9 Sonate in H-dur** für Klavier zu zwei Händen . . . . . . . . . . no. 4,–

**op. 10 Vier Klavierstücke**
- Nr. 1 Ballade, Nr. 2 Mazurka . . . à 1,80
- Nr. 3 Etüde A-dur . . . . . . . . 2,–
- Nr. 4 Etüde Es-dur . . . . . . . . 1,50

**op. 11 Six Pensées lyriques**
für Klavier zu zwei Händen komplett no. 2,–
Einzeln . . . . . . . . . . . . . . à 1,20

**op. 13 Sechs Präludien** für Klavier zu zwei Händen . . . . komplett no. 2,–
Einzeln: Nr. 1–6 . . . . . . . . . . à 1,20

**op. 14 Aus meiner Kindheit.** – Leichte Klavierstücke f. d. Jugend kplt. no. 2,–
- Nr. 1 Was die Amme sang . . . . 1,20
- Nr. 2 Das dunkle Zimmer . . . . . 1,20
- Nr. 3 Die Tanzstunde . . . . . . 1,20
- Nr. 4 Erste Liebe . . . . . . . . 1,20
- Nr 5 Erster Schmerz . . . . . . . 1,20
- Nr. 6 Wenn ich erst groß bin . . . 1,20

**op. 15 Zehn Etüden** für Klavier zu zwei Händen . . . . . . . komplett no 3,–
Einzeln Nr. 1–10 . . . . . . . . . à 1,50
Hieraus Nr. 5, A-dur (Berceuse) f Violine und Klavier bearb. vom Komponisten 1,50

**op. 20 Konzert für Violoncello und Orchester** in einem Satz
Ausgabe für Violine und Klavier . . 6,–

**op. 21 Der kleine Wanderer**
18 Miniaturen für Klavier zu zwei Händen, 2 Hefte . . . . . . à no. 1,80
Heft 1: 1 Vorbereitung z. Reise. 2 Im Schlitten. 3. Das Lebewohl. 4. Abfahrt d. Zuges 5. Durch die Steppe. 6. In Polen.

Mark

**op. 21 Der kleine Wanderer.**
Heft 1 7. Der kleine Zigeuner (Ungarn). 8. An der Donau 9. Der schreckliche Abgrund.
Heft 2: 10 Venedig (Gondellied) 11 Rom. 12. Neapel (Volkslied). 13 Frankreich (Volkslied) 14. Spanien (Serenade). 15. England (Schottischer Tanz). 16 Alt-Deutschland. 17. Norwegen. 18. In die Heimat zurück

**op. 22 Konzert D-dur f. Violine und Orchester** . . . . . .
Ausgabe für Violine und Klavier 6,–

**op. 23 Sept Poésies de Paul Verlaine** pour Chant et Piano (In Vorbereitung).

**op. 24 Trois Morceaux** für Klavier zu zwei Händen 1. Nocturne (Diana) 1,80
2 Valse grotesque (Satyre) . . . . 1,80
3. Impromptu (Eros) . . . . . . 2,–

**op. 25 Drei Stücke f. Violoncello und Klavier** . . . komplett no 2,50
1. Romanze 2. Gavotte. 3. Walzer.

**op. 26 Sonate G-Moll** für Violine und Klavier . . . . . . . . . . no. 4,–

**op. 27 Drei Walzer** . . komplett no. 2,–
1 La gracieuse. 2. Le mélancolique. 3. La Viennoise.

**op. 29 Etudes nouvelles** (illustrées) für Klavier zu zwei Händen. 2 Hefte à no. 2,50
Heft 1: 1. La blonde 2 La rousse 3. La brune. 4. Le philosophe. 5 Le poète. 6 Le héros.
Heft 2: 7. Le mystérieux inconnu 8 Le jongleur. 9. Celui qui aime au clair de la lune. 10. Don Quichotte. 11. Hamlet 12. Fallstaff.

**op. 30 Aus Andersen's Märchen.**
Ein musikalisches Bilderbuch f. Klavier zu zwei Händen. 3,–

| | |
|---|---|
| 1 Die Prinzessin auf d. Erbse. | 6. Die Nachtigall. |
| 2. Die Glocke. | 7. Es ist ganz gewiß. |
| 3. Der standhafte Zinnsoldat. | 8. Das Kind im Grabe. |
| 4. Der Engel. | 9. Der Schmetterling |
| 5. D. Blümlein d. kleinen Ida. | 10. Das häßliche junge Entelein. |
| | 11. Goldschatz. |
| | 12. Das eherne Schwein. |

**Aufführungsmaterial der Konzerte nach Vereinbarung.**

---

**Empfehlenswerte Instrumental- und Vokalwerke russischer Autoren**

wie: Afanassieff, Aggházy, Arensky, Balakirew, Boroffka, Cui, Davidoff, Glinka, Gorski, Gurileff, Ippolitoff-Iwanoff, Karganoff, Konsky, Kosloff, Kousnetzoff, Leschetizky, Lewandowski, Minkous, Moniuszko, Nápravnik Nawratil, Ostaschewski, Petschnikoff, Rachmaninoff, Rimsky-Korsakow, Rubinstein, Savinsky, Schütt, Sekles, Srebdolsky. Tanejew, Tarnoffsky, Tschaikowsky, Warlamoff, Wieniawsky, v. Wilm, Wurm, etc.

**VERLAG D. RAHTER, LEIPZIG, Göschenstrasse 2-4.**

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. H. MERSMANN, BERLIN-CHARLOTTENBURG 2
Verlag: MELOS-VERLAG G. m. b. H., BERLIN-FRIEDENAU
Druck: Buchdruckerei BERTHOLD LEVY, BERLIN C 2

# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Der Bezug erfolgt durch alle Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen oder durch den **Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße 40.** Fernruf: Rheingau 8819 · Postscheck-Konto: Berlin 102166 · Die Auslieferung besorgt **Breitkopf & Härtel, Leipzig** und **Berlin** · Der Preis des **Einzelheftes** beträgt eine Mark, das Abonnement **jährlich** zehn Mark, **halbjährlich** fünf Mark, **vierteljährlich** zweieinhalb Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter.

Schriftleitung: **Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreu-Straße 12** Fernruf: Bismarck 1025 · Zusendung von Manuskripten ist nur nach Anfrage erbeten · Allen Anfragen ist Rückporto beizufügen.

Fünftes Jahr | Berlin, Dezember 1925 | Heft 3

INHALT:



UMSCHAU:

Hans Elling (Schwelm i. W.)

# DER ZWANG ALS ANREGUNG

Daß zur künſtleriſchen Produktion ein großes Maß von Freiheit conditio sine qua non iſt, hat ſich ſo ſehr zur allgemeinen Ueberzeugung entwickelt, daß meiſtens darüber vergeſſen wird, wie oft der produktive Künſtler den Zwang ſucht. Der Zwang kann ſich aktiv äußern als Müſſen, oder paſſiv als Nichtdürfen. Beide Arten der Aeußerung ſcheinen den Bedingungen, unter denen ein Kunſtwerk entſteht, ſchroff entgegenzuſtehen; und doch beſitzt der Zwang in hohem Maße die Fähigkeit zur Anregung und Erhöhung der künſtleriſchen Potenz.

Gab nicht unter dem Zwange feſtſtehender, ſich zufällig ergebender Flächenverhältniſſe Michelangelo ſein Beſtes mit den Deckengemälden der Sixtiniſchen Kapelle? Iſt nicht die ſtraffſte poetiſche Form zu ihrer Zeit die beliebteſte bei den Dichtern geweſen, und hat die „zwangvolle Plage" ihrer Silben- und Reimgeſetze daran gehindert, bedeutende Gedanken in der Form des Sonetts auszuſprechen? Beim Anblick einiger Werke der antiken Skulptur könnte man glauben, daß allein von der rohen ungefügen Form des unbehauenen Marmors, in die hinein der Bildhauer ſein Werk projicierte, ſeine Inſpiration ausging.

Einwirkungen des Zwanges zeigen ſich am häufigſten und deutlichſten in der Muſik, als derjenigen Kunſt, die neben dem größten Formenreichtum die ausgeprägteſte Technik aufweiſt.

Der paſſive Zwang, das Nichtdürfen, entſteht durch eine Beſchränkung der künſtleriſchen Ausdrucksmittel. Dieſe Beſchränkung kann vom Komponiſten gewollt ſein und bezieht ſich dann auf die ausführenden Inſtrumente. Dem Anreiz, der in einer ſolchen Beſchränkung liegt, iſt es zu danken, daß die Streichquartettliteratur eine ſo große Anzahl hervorragender Werke enthält. Unter dem Zwange, den die vier Streichinſtrumente auf die ganze Art der muſikaliſchen Ausdrucksweiſe ausüben, haben ſelbſt weniger bedeutende Komponiſten Hervorragendes geleiſtet. Gerade dieſe ſind es, bei denen meiſtens eine Erweiterung der Ausdrucksmittel eine Verflachung des Ausdrucks zur Folge hat. So haben einige Muſiker Vorzügliches für die Violine, andere für Violoncello oder Flöte geſchrieben, während ihre Kompoſitionen für einen größeren Inſtrumentenkreis völlig wertlos ſind. Selbſt für einen Komponiſten wie Chopin war es lähmend, für die erweiterten Ausdrucksmittel des Orcheſters denken zu müſſen. Er genoß nur in der Beſchränkung auf das Klavier alle Freiheit des Schaffens.

Die Beschränkung in den künstlerischen Ausdrucksmitteln kann vom Komponisten erzwungen sein durch die technische Unzulänglichkeit eines Instruments, wie sie sich besonders auffällig bei den Naturhörnern zeigt. Auf diesen kann man bekanntlich, abgesehen von einigen wenig brauchbaren, weil stark gestopften Tönen, nur die Naturtöne vom zweiten hinauf bis zum zwölften hervorbringen, von denen aber der siebente und elfte unbrauchbar sind, weil sie außerhalb unseres Tonsystems liegen. Die übrigen zehn Töne, von denen nur die oberen fünf eine annähernd diatonische Reihe bilden, die unteren fünf aber über zwei Oktaven verstreut liegen, waren das Material, aus dem die Klassiker und Nachklassiker bis etwa zum Jahre 1850 ihre Hornstimmen formten. Wäre es möglich gewesen, aus diesen zehn Tönen alle jene herrlichen Hornthemen zu schaffen, wenn nicht die Beschränkung anregend gewirkt hätte? Besonders ist es C. M. v. Weber, dessen Hornstimmen, wenn man sie hört und nicht geschrieben sieht, ganz vergessen lassen, wie eingeengt die Phantasie ihres Schöpfers war. Im ersten Teil der Freischützouverture hat Weber einen mehrstimmigen Gesang für Naturhörner geschrieben, der, auch wenn er für die vollständige chromatische Scala der Ventilhörner erdacht wäre, nicht bedeutender hätte ausfallen können.

Daß die Ventilhörner, die doch in rein musikalischer Hinsicht eine der weitaus bedeutendsten Erfindungen im Instrumentenbau sind, die Naturhörner nur so langsam verdrängen konnten, ist auf den Widerstand der Hornisten zurückzuführen, die ihre mit vieler Mühe erworbene Spieltechnik des Naturhorns nicht wertlos werden lassen wollten und deshalb dem Ventilhorn den charakteristischen, edlen Hornton absprachen. Unter demselben Vorwande sträubten sich auch die Komponisten gegen die Einführung des Ventilhornes. Der eigentliche, ihnen selbst kaum bewußte Grund ihres Widerstandes war die gefühlte, durch die Beschränkung auf die Naturtonreihe hervorgerufene Anregung. So war es auch bei Brahms. Oft hat man diesen getadelt wegen des Eigensinnes, mit dem er daran festhielt, für Naturhörner zu schreiben, nachdem die Bedeutung der durch die Ventile ermöglichten chromatischen Hornskala seit langem erkannt war. Trotz großer Nachteile dem Altgewohnten wegen kleiner, liebgewonnener Vorzüge treu zu bleiben, war eine echt Brahmssche Eigenschaft.

Eine so starke Beschränkung, wie es diejenige auf die zehn Naturtöne des Hornes war, mußte gerade bei diesem Instrument große Nachteile haben. Der Umfang der Trompete war zwar auf noch weniger Naturtöne als der des Hornes beschränkt, doch ist dieser Mangel viel weniger fühlbar. Wenn man in der klassischen Zeit

Trompeten verwendete, geschah es wegen ihres glänzenden, strahlenden Tones. Mehr verlangte man von der Trompete nicht als die Fähigkeit, eine festliche, kriegerische Stimmung auszudrücken. Die sechs bis acht Töne der Naturtrompete genügten für diesen Zweck. Anders war es beim Horn. Dieses wurde, weil es ebensowohl einer gebundenen Kantilene wie einer straffen Rhythmik fähig war, als einziges Blechinstrument ständig im Orchester verwendet. Trotz der Vielseitigkeit seiner Aufgabe macht sich der beschränkte Umfang des Naturhorns nur dann störend bemerkbar, wenn es als Füllinstrument behandelt wurde. Für diese Verwendung der Naturhörner hatte sich eine Art der Hornbehandlung herausgebildet, die allmählich zur Schablone wurde. Gerade dann aber, wenn das Horn bevorzugtes oder Solo-Instrument war, ist die Beschränkung seines Umfanges kaum zu spüren. Hatte sich die Phantasie des Komponisten ganz auf die Möglichkeiten, die der Umfang des Naturhornes zuläßt, eingestellt, so zeigte sich die durch diesen Zwang gesteigerte musikalische Erfindung fähig, selbst so eng gezogene Grenzen, wie sie die Naturtonreihe des Horns der Phantasie des Komponisten setzt, zu überwinden und unkenntlich zu machen.

Vor der Erfindung der Ventile suchte man die Lücken der Naturtonreihe durch das Stopfen auszufüllen. Obwohl die gestopften Töne viel dumpfer als die offenen klangen, hat man sie oft gebraucht. Schubert benutzt sie für das Eingangsthema seiner C-Dur Symphonie; in weit größerem Umfange gebraucht sie Beethoven in der Leonoren-Arie. Hierdurch könnte man zu der Annahme verleitet werden, die Beschränkung auf die Naturtonreihe sei von den Komponisten der klassischen Zeit überaus schwer als Fessel empfunden worden. Daß weder dieses zutrifft, noch auch alle Möglichkeiten, die der Umfang des Naturhorns zuläßt, als erschöpft gelten konnten, zeigt das Beispiel neuerer Komponisten, die, nachdem das Naturhorn vollständig von dem Ventilhorn verdrängt war, sich freiwillig die Beschränkung auf die Naturtonreihe auferlegten. Siegfrieds Hornruf, wie auch der Triumphmarsch aus Aida sind bekannt als geniale musikalische Einfälle. Nur wenige wissen, welchem Zwange beide Themen entsprungen sind.

In der künstlerischen Produktion tritt der Zwang in seiner aktiven Form als Folge übernommener Verpflichtungen auf. Wer ein Gedicht komponiert oder eine Sonate schreibt, unterwirft sich den Anforderungen, die seine Aufgabe ihm stellt. Über Form und Inhalt hinaus können sich die Verpflichtungen auf den Zeitpunkt der Vollendung einer Komposition erstrecken. Selbst in dieser unverdeckten, fast rohen

Form scheint der Zwang für einige Komponisten anregend gewesen zu sein. Was uns heute als unvereinbar mit ernster Kunst gilt, – auf eine Bestellung hin für eine besondere Gelegenheit zu komponieren – war früher die Regel. Händels Werke sind mehr oder weniger alle in unglaublich kurzer Zeit zusammengeschriebene Gelegenheitskompositionen. Die Verpflichtung, ein ursprünglich nur für einen Tag geschriebenes Werk an einem vor Beginn der Komposition festgesetzten Zeitpunkt abzuliefern, hat zwar die Komponisten sehr oft zur Oberflächlichkeit verleitet; doch war diese Oberflächlichkeit, wenn sie auch die Seichtheit so vieler Werke früherer Zeit verschuldet hat, der Kühnheit, die zur Erfassung genialer Gedanken nötig ist, förderlich. Diese Kühnheit wird oft vernichtet von einer Selbstkritik, die allen Tadel der kommenden Jahrhunderte anticipieren zu müssen glaubt.

Die größte Bedeutung des Zwanges liegt in seiner formbildenden Fähigkeit. Alle Kunstformen haben ihre Entstehung dem Umstande zu danken, daß der produktive Künstler den Zwang sucht. Wer als erster einem Kunstwerke die Form gibt, die sich später zur Kunstform entwickelt, ist nicht deren Schöpfer. Erst mit dem Gesetzmäßigen formaler Eigentümlichkeiten entsteht die Kunstform. Die Gesetze aber, welche das Wesentliche einer Kunstform bestimmen, können sich nur aus der bewußten Nachahmung formaler Eigenschaften entwickeln. Was ist jedoch diese Nachahmung anders als die freiwillige Aufsichnahme eines Zwanges.

Ähnlich, wie während der Entwicklung einer einzelnen Kunstform die Zeit ihrer größten Bedeutung mit der genauesten Festlegung ihrer formalen Eigenschaften zusammentrifft, haben auch ganz allgemein nicht die freiesten, sondern gerade die strengsten musikalischen Formen die meiste Pflege erfahren. Selbst eine Form, welche die Phantasie des Komponisten so sehr beengt wie die strenge Imitation, hat eine musikalische Epoche beherrscht. Die strenge Imitation oder der Kanon war für die Niederländer, was später die Sonatenform für die Wiener Klassiker wurde.

In sehr anregender Weise wirkt sich der durch die obstinaten Bässe ausgeübte Zwang aus. Trotzdem dieser sich auf jeden Takt erstreckt und alle formalen Verhältnisse beherrscht, behindert er doch nie die Ausgestaltung der Einzelheiten. Es ist erstaunlich, eine wie große kontrapunktische Freiheit und melodische Kühnheit die Vertreter der norddeutschen Organistenschule über den obstinaten Bässen zu entfalten wußten. Das lockere Rankengewebe ihrer oberen Stimmen läßt die festgefügten, groben Grundsteine ganz verschwinden. Einen schlechten Dienst erweist man diesen

Komponiſten, wenn man, was ſie verdecken wollten, hervorkehrt und den obſtinaten Baß beim Vortrage einer Paſſacaglia oder Ciacona betont. Der obſtinate Charakter des Baſſes ſollte nicht einer künſtleriſchen Wirkung dienen, ſondern war lediglich eine vom Komponiſten geſuchte Anregung. Kennzeichnend iſt, daß dieſe viel öfter in der Paſſacaglia oder der Ciacona geſucht wurde als etwa in der viel größere Freiheit gewährenden Toccata.

Das Zuſammenbeſtehen eines ſich auf jeden Takt erſtreckenden Zwanges mit großer Freiheit machte um das Jahr 1800 herum die Variationenform in ſelbſtändiger Bearbeitung, unabhängig von einem Formenzyklus, ſo beliebt, daß man ſchließlich anfing, darüber zu ſpotten.

Kein Thema auf der Welt verſchonte dein Genie,
Das ſimpelſte allein, dich ſelbſt, variierſt du nie.

C. M. v. Weber

Allerdings ſind von der Anregung durch den Zwang hauptſächlich die kleinen Geiſter abhängig, doch wollten auf ihn auch die größten der Komponiſten nicht ganz verzichten. Daher kommt es, daß ſo wenige unſerer bedeutenden muſikaliſchen Werke eine Fantaſieform haben – eine Form, die nicht mit einer der feſtſtehenden Kunſtformen zuſammenfällt.

Schubert ſchöpfte als erſter die Form ſeiner Geſänge ganz aus dem komponierten Gedicht. Das macht ihn zum Vater des neuen Liedes. Vor ihm wurde die formgebende Fähigkeit des Textes nicht erkannt oder abſichtlich umgangen. Dies nötigte zur Unterlegung feſtſtehender Kunſtformen auch in der Geſangskompoſition. Das Verhältnis des Textes zur Kompoſition wurde dadurch, daß man die Form aus dem Texte ſchöpfte, ſtark verſchoben. Während der Text einer Da capo – Arie meiſtens aus zwei kurzen Sätzen beſteht, kann das einem kurzen Liede zu Grunde gelegte Gedicht überraſchend lang ſein.

Schon wegen ſeines Einfluſſes auf die formale Geſtaltung iſt, einen Text zu komponieren, anregend. Mehr noch ſind es die Anforderungen, die der Inhalt des Textes an die Kompoſition ſtellt. Dieſe laſſen zwar alles Einzelne unbeſtimmt, doch ſind ſie dem Komponiſten gute Wegweiſer, die ihn nie ratlos verlaſſen. Wie oft mag nicht eine Begleitungsfigur ein herrliches Lied aus der Taufe gehoben haben – eine Begleitungsfigur, die nur der Stimmung des Gedichtes entſprungen iſt. Schubert's

Lied „Gretchen am Spinnrad“ war vollendet, als es der erste Takt war. In diesem liegt die ganze Kraft des Liedes; das Übrige konnte Schubert jeder Zeit aus ihm entwickeln.

Nachdem Schubert alle im Texte liegenden Anregungen für die Liedkomposition erschlossen hatte, erstanden dieser jene Komponisten, die allein unter dem Zwange, den der Text auf die Komposition ausübt, ihre volle Kraft entwickeln konnten. Adolf Jensen, Robert Franz, Peter Cornelius und Hugo Wolf zählen zu ihnen.

Anschauliche Vorstellungen zu übermitteln, ist dem Wesen der Musik völlig fremd. Sie besitzt als Mittel dazu nur die Tonmalerei – die Nachahmung akustischer Erscheinungen. Alles Hörbare leitet die Vorstellung auf seine Ursache. Dies befähigt die Musik dazu, eine anschauliche Vorstellung durch die Nachahmung einer akustischen Erscheinung zu erwecken; jedoch nur dann, wenn die musikalischen Ausdrucksmittel eine solche Nachahmung ermöglichen. Die Tonmalerei unterliegt also zwei sich überlagernden Bedingungen: die gewollte anschauliche Vorstellung muß durch eine akustische Erscheinung hervorgerufen und diese wiederum durch Musikinstrumente in eindeutiger Form nachgeahmt werden können.

Vorausgesetzt, daß die Musik alle Stimmungen – Furcht, Hoffnung, Freude – deutlich ausdrücken kann, lassen sich die durch einen Vorgang irgend welcher Art ausgelösten Gefühle und Stimmungen in ihrem Wechsel und Zusammenhang musikalisch darstellen. Eine solche musikalische Stimmungsmalerei verläuft dann genau parallel dem Vorgang, doch beschreibt sie ihn nicht, noch erklärt sie ihn. Sie hat sogar allen Zusammenhang mit ihm aufgegeben. Diesen mit rein musikalischen Mitteln wieder herzustellen, bliebe dann nur die Tonmalerei.

Ganz allein durch Stimmungs- und Tonmalerei besteht eine Beziehung der Musik zur anschaulichen Vorstellung und damit zur Sprache der Begriffe. Trotzdem gibt es Programmusik – Musik, die nicht nur musizieren, sondern malen und dichten will. Ueber diesen Widerspruch hinwegzukommen, haben sich viele bemüht. Den Komponisten der Programmusik ist es gelungen. Sie lassen nicht ihre Musik beschreiben und erklären, wie sie zuerst wollten, sondern beschreiben und erklären ihre Musik durch ein Programm. Für sie ist dieses nichts weiter als eine nützliche Fiktion, deren Zwang sie sich beugen, weil er sie anregt – so stark anregt, daß sie nicht auf ihn verzichten wollen. Der programmatische Vorwurf gibt als Hauptsächliches der Komposition die Form. Das war für seine Einführung entscheidend, denn die eigentliche

Programmusik entstand erst nach dem Jahre 1820, also zu einer Zeit, in der man die überkommenen musikalischen Formen ausgeschöpft glaubte und neue Formen schaffen wollte. Eine feste Form ist damals nicht entstanden, wohl aber wurde eine formgebende Kraft gefunden – das Programm.

Auch außer der in einer gegebenen Form liegenden Anregung ist der Zwang, die Entwicklung einer Komposition in allen Einzelheiten nach einem Programm zu gestalten, für die schöpferische Phantasie fördernd. Diese wird nicht leicht durch die scharfe Bestimmtheit der an sie gestellten Forderungen behindert, wohl aber kann sie völlig gelähmt werden durch eine Freiheit, die alles unbestimmt läßt und auf sie wirkt wie eine nicht ausfüllbare Leere.

Während der Komponist glaubt, zu malen und zu schildern, schreibt er eine Musik, die schon im Entstehen alle Verbindung mit dem Programm aufgibt. Sein künstlerischer Instinkt bewahrt in davor, nichts weiter als einen ton- und stimmungsmalerischen Kommentar seines Programms zu geben. Mit der Vollendung des Werkes wird der programmatische Vorwurf wertlos. Er ist nichts als eine anregende Fiktion für den Komponisten. Zum Verständnis des Werkes hilft er ebenso wenig wie die Kenntnis der Sonatenform die Einfühlung in eine Symphonie Beethovens erleichtert. Der Hörer darf das Programm übersehen. Ob es der Komponist auch darf? – Vielleicht; doch erst dann, wenn er sein Werk vollendet hat. Solange er komponiert, muß er an sein Programm glauben; denn es regt ihn an nur, wenn es als Zwang auf ihn wirkt.

Um erklären zu können, weshalb im künstlerischen Schaffen der Zwang Kräfte birgt, die nicht nur seine eigentliche, einengende und beschränkende Natur aufheben, sondern darüber hinaus die künstlerische Potenz steigern und anregen, müßte man den schöpferischen Vorgang in allen Einzelheiten kennen. Ein intuitives, vielleicht aus eigenem Erleben hervorgegangenes Verstehen genügt dazu nicht; nur ein deutliches, abstraktes Erkennen dieses Vorgangs würde eine Erklärung, wie der Zwang in ihn eingreift, zulassen. Ein solches Erkennen ist unmöglich und würde uns auch verschlossen bleiben, wenn die beim Komponieren tätigen Kräfte – Phantasie, Gefühl, Verstand – weniger dunkle und verschwommene Begriffe wären.

Auch sekundäre Wirkungen des Zwanges können einen günstigen Einfluß haben. Entsteht der Zwang durch eine technische Unzulänglichkeit, so ist durch deren allgemeinen Charakter die Möglichkeit eines den Ehrgeiz anstachelnden Vergleichs

gegeben. Sicher war Weber, als er die Freischützouvertüre komponierte, von dem Ehrgeiz seiner Zeit erfüllt, einen Hornsatz zu schreiben, der aller Beschränktheit der Naturhörner spottet.

Ein solcher, alle Kräfte zur Höchstleistung anreizender Ehrgeiz ist fördernd; doch berührt er nicht, noch erklärt er die dem Zwange in jeder Form eigene anregende Fähigkeit. Diese könnte man jedoch, wenn auch nicht erklären, so doch verdeutlichen an einem Analogon: eine Kultur aufzurichten, erfordert einen weit über das Maß der zur Lebenserhaltung notwendigen Kräfte gehenden Überschuß. Nun sollte man glauben, dieser würde unter den günstigsten klimatischen und besten Boden-Verhältnissen, also dort, wo die Natur dem Menschen ein Höchstmaß von Freiheit gewährt, am ehesten aufgebracht werden. Ganz im Gegenteil sind die großen Kulturen immer da entstanden, wo die Menschen unter dem Zwange unwirtlicher Verhältnisse einen harten Kampf um ihre Erhaltung führen mußten.

So ist es auch in der Kunst. Die volle Freiheit lähmt die Kräfte, der Zwang regt sie an. Doch, dem ähnlich, daß im höchsten Norden die schweren Lebensbedingungen alle menschlichen Kräfte für die bloße Lebenserhaltung restlos verbrauchen, kann auch in der Kunst ein zu starker Zwang die Phantasie erdrücken.

Maximilian Beck (Berlin)

## APOLOGIE DES ABSOLUTEN FILMS

### I.

Neue Kunst ist kaum den Geburtswehen entwachsen – und schon beweist Palmström (metaphysisch!), daß sie nicht sein kann, weil sie nicht sein darf. ‚Unzulässig sei die gedankliche Parallelisierung des absoluten Films mit Musik. Und nur technische Verführung liege ihm zu Grunde.

Aber Palmström mißdeutet die Absichten der neuen Kunst. Und er flüchtet zu früh in die metaphysische Hinterwelt.

So stimmt es schon nicht, den absoluten Film mit der Musik in Parallele zu stellen. Er selbst parallelisiert sich blos mit der absoluten Musik, also nicht mit dem Liede. Und es stimmt ferner nicht, daß der absolute Film nur willkürliche Bewegung optischer Motive anstrebe: sondern nur deren lebendige Entfaltung

will er sein. Statt eines Dinges oder Leibes mit visuellen Eigenschaften sind die visuellen Qualitäten selbständig, also als Substanzen bewegt. Aber sie bewegen sich nicht willkürlich, sondern kraft immanenter Gesetze: aus einem gegebenen Anfangsmotiv entfalten sie sich zu Melodien und Harmonien.

So wie im analogen Falle eine ganze Tonsymphonie nach eigener Gesetzmäßigkeit aus dem Thema der ersten Takte herauswächst. (Geniale Musiker merken im Nu, ob ein gegebenes Thema „fruchtbar" ist oder nicht. Und die ganze Kompositionslehre ist nichts anderes als die nachträgliche Fixierung der generellen Gesetze solcher Entfaltungsweisen).

Absolut will also der Film sein im Sinne autonomen Lebens visueller Motive.

2.

Bei Behandlung der Frage, ob so etwas wie absolute Bewegung von Visuellem möglich sei, darf nicht durcheinander gebracht werden – auch einer knappen Formulierung zuliebe nicht – das Problem der Absolutheit visueller Qualitäten selbst und das Problem der Absolutheit ihrer Bewegung.

Es wird behauptet, Absolutheit – wörtlich: Abgelöstheit – des Optischen von seinem Träger sei wesensunmöglich. Dagegen sei Akustisches, schon vor aller Kunst, absolut. Man „höre prinzipiell nur Bewegungen, nie die Welt in ihrem puren Dasein".

Erstens hört man prinzipiell nur Töne und Geräusche – nie Bewegungen. Zweitens hört man in den Tönen und Geräuschen die „Welt in ihrem puren Dasein", nämlich den spezifischen Stoffcharakter der Weltdinge. Alle Töne sind Kundgaben spezifischen Stoffseins. Vor aller Kunst gibt es keine reinen Töne, sondern nur klingendes Glas, klingendes Blech, klingendes Gold, hölzernen Klang, raschelndes Papier, pfeifende Luft usw. Es ist also mit dem Akustischen nicht anders wie mit dem Optischen. Auch in diesem sieht man die Welt so, wie sie in ihren optischen Eigenschaften sich äußert oder „erscheint".

Daß die Welt wohl ein „Aussehen" aber kein „Aushören" hat, gründet in der Konstanz, mit der nur optische und nicht akustische Eigenschaften ihren Trägern anhängen. (Hinzu kommt als subjektiver Faktor der Vorrang visueller Qualitäten für praktisch interessierte Orientierung. Für Hunde hat die Welt höchstwahrscheinlich ein „Ausriechen".)

Umgekehrt aber ist, vor aller Kunst, weder Akustisches noch Optisches jemals absolut, sondern stets nur an Dingen als deren Eigenschaft oder Äußerung.

Etwas ganz anderes aber ist die Abstraktionsmöglichkeit, die kunstdienliche Ablösbarkeit akustischer und optischer Qualitäten. Sie ist rein technisch bedingt. Ohne Instrumente – auch der Kehlkopf ist eines – wäre Musikkunst unmöglich. Und so sehr bedingt ist diese Kunst von ihnen, daß ihr durch die Verschiedenheit der Instrumente sogar verschiedene Arten der Komposition (Lied, Orgelpräludium und -fuge, Klaviersonate, Violinsolo, Orchestersymphonie usw.) vorgeschrieben werden. Da die Kunst Sebastian Bachs ohne Erfindung der Orgel und des Klaviers garnicht denkbar ist, könnte man ihn mit demselben Rechte der „Verführung technischer Möglichkeiten" anklagen, wie den absoluten Film. Und um ein Haar ähneln sich auch die Einwände gegen diesen den Einwänden, die man s. Z. gegen Bach, den eigentlichen Bahnbrecher der absoluten Musik, erhob.

Aber auch schon abgesehen von aller Kunst spricht man von Farbenharmonien und Farbensymphonien, von Kantilene der Linie, von Musik und Rhythmus räumlicher Gestalten. Und – beim Tanzen und Gehen, bei der Maschine, bei windbewegten Pflanzen – von Musik und Rhythmus der Bewegung als solcher. Nicht wahr ist es, daß der Träger visueller Qualitäten (und der Träger von visuellen Veränderungen und Bewegungen) das Visuelle derart substanziell durchdringt, daß es einem abstrahierenden Sehen nicht gelänge, es rein für sich zu erschauen.

3.

Bewegung soll wesensmäßig nur dem Akustischen zukommen und Akustisches sei anders in der Zeit als Optisches – wird behauptet. Aber: erstens gibt es auch ein sich nicht bewegendes Akustisches, den anhaltenden gleichen Ton: er dauert. Zweitens ist auch das Optische – trotz aller konstruktiver Metaphysik Kantischer und Bergsonscher Provenienz – wesensnotwendig in der Zeit. In ihr „dauert" es, „beharrt" in Sichselbstgleichheit. Aber in ihr bewegt und verändert es sich auch. Und diese Bewegung und Veränderung ist derart sichtbar, daß sie selbst im Bilde festgehalten werden kann: als in einem einzigen Zeitmoment – nicht erstarrte (das wäre das Gegenteil von Bewegung), sondern – oscillierend – starrende. Was es heißt, ein Kampfgetümmel im Bilde festzuhalten, zeigen Menzel, und besser noch Slevogt, indem sie nur festhalten, was es auch außerhalb des Bildes als durchaus sichtbare

Momentbewegung gibt. Sie zeichnen keine ſtarren, feſt umriſſenen Geſtalten, die bloß durch beſtimmte Geſte und Situation erraten laſſen, daß ſie in Bewegung ſind. So etwas wäre Poſe und nicht Bewegung, der Kunſtgriff einer Kunſt, die Bewegung noch nicht bildneriſch zu fixieren verſtand. Klaſſiſches Beiſpiel ſolcher Bewegungspoſe iſt der antike Laokoon – die Argumentationsbaſis einer veralteten Kunſttheorie. Und größter Meiſter bewußt gewollter Bewegungspoſe iſt Michelangelo. Slevogt zeichnet die Bewegung ſelbſt: in actu: das optiſche Flitzen und Oscillieren.

Angeſichts ſolcher durchaus nüchtern kontrollierbarer Feſtſtellung erweiſt ſich alle Flucht in metaphyſiſche Kapriolen – wie „die Kunſtzeit kollidiert nicht mit der wirklichen Zeit" – als durchaus überflüſſig.

Dasſelbe gilt von Palmſtröms Auslaſſungen über Unmöglichkeit eines optiſchen Rhythmus. Rhythmus wird ebenſo geſehen wie gehört. Ohne ſichtbaren Rhythmus wären Architektur, dekorative Künſte und Tanz eine Unmöglichkeit. Rhythmus iſt nicht „betonende Begrenzung von Zeiteinheiten". So etwas könnte man allenfalls Takt nennen. Sondern Rhythmus iſt geregelte Wiederholung des Gleichen. Dieſe Wiederholung iſt im Raume ebenſo wirklich wie in der Zeit.

4.

Der Schluß: Muſik werde nicht vorgeſtellt, ſei nicht „Gegenſtand" – denn man ſtehe ihr nicht als einem außerhalb uns Lokaliſierten gegenüber, ſolcher Schluß entſpricht einer äußerſt primitiven Philoſophie. Kann etwa unſer eigenes Seelenleben nicht vorgeſtellt und Gegenſtand unſeres Bewußtſeins ſein? Und der Schluß: „Da Muſik nicht irgendwo, alſo lokaliſiert iſt, iſt man in ihr, ihre Zeit iſt unſere Zeit" – wie kann man – als Palmſtröm! – ſolche Sprünge wagen?! Muß alles, was nicht im Raume iſt, notwendig in der Zeit ſein? Z. B.: Gott, Zahlen, Logiſches!

Ferner: „in" der Muſik leben wir, wenn wir genießend mit ihr verſchmelzen. Ebenſo können wir auch „in" Farben leben. Oder „in" der Wolluſt unſeres Leibes. Wir können aber auch durchaus kühl und ſachlich zur gehörten Muſik Diſtanz wahren.

5.

Notation und Aufführung ſind nichts als Behelfe der Fixierung und Mittel, Muſik zur Anſchauung zu bringen. Muſik in ihrem zeitloſen Sein wird vom Komponiſten erſtmalig erſchaut, d. h. entdeckt. Denn der eigentliche muſikaliſche Gegenſtand – etwa

„die Fünfte Beethovensymphonie" – ist weder mit ihrer Notation noch mit ihrer Instrumentalaufführung noch mit irgend jemandes Hören und Erleben ihrer identisch. Sie – die Eine, Identische – wird in verschiedensten Zeiten von Orchestern zur Aufführung gebracht und von verschiedensten Menschen gehört und erlebt. Man hört, erschaut sie durch ihre Aufführung hindurch (ausführliche Beweisführung dieser Thesen bei Maximilian Beck „Wesen und Wert"). Wer an dem akustischen Phänomen der Musikaufführung kleben bleibt, der hört klingende Instrumente und nicht Musik.

Dasselbe gilt vom Ideal des absoluten Films. Auch er bringt bloß die eigentliche visuelle Musik zur Darstellung: durch das Projektionsbild auf der Leinewand hindurch.

6.

Die Fixierung des eigentlichen Gegenstandes ist nicht minder exakt wie bei der Musik.

Der Größe der belichteten Leinewand und damit des projizierten Bildes entspricht nicht die Spannung zwischen höchstem und tiefstem Ton des musikalischen Kunstwerkes, sondern die Lautstärke seiner Aufführung. Man kann mit Orchestern verschiedenster Stärke dieselbe Symphonie zur Aufführung bringen. Freilich wird bei einer bestimmten Lautstärke ihre Anschauung am adäquatesten vermittelt. Und so wird auch der Gegenstand jedes absoluten Filmkunstwerks bei einer gewissen Größe am adäquatesten vermittelt. Diese Größe kann der Künstler ebenso absolut exakt bestimmen wie der Komponist die Stärke der Orchesterbesetzung. Innerhalb einer gegebenen Orchesterstärke aber behalten die einzelnen Lautstärken zu einander ein stets gleiches Verhältnis. Innerhalb einer gegeben Leinwandgröße beharren die Größenverhältnisse unter einander.

7.

Alles in allem: der Parallelismus von optischen und akustischen Qualitäten sowie ihrer lebendigen Eigenentfaltung ist derart evident, daß geradezu gefragt werden müßte, warum es nicht auch eine optische Musik gibt. Antwort: es fehlte bisher nur an der technischen Möglichkeit, das musikalische Eigenleben optischer Qualitäten für unser Sehen von realen Trägern abzulösen, um sie quasi als Substanzen, d. i. als Absolutes zu fixieren und darzustellen. Erst jetzt, da unser inneres Anschauungsvermögen sich dank des kinematographischen Instruments in der Einstellung zur

Erſchauung optiſcher Muſik ſchulen kann, erſt jetzt bietet ſie uns ihren Reichtum dar. Senſibleren Naturen, insbeſondere Dichtern (z. B. Jean Paul, Baudelaire, Huysmans) und Malern (z. B. van Gogh, Kokoſchka) hat ſie ſich längſt ſchon erſchloſſen. Ihnen war das Reich optiſcher Muſik eine ſo zweifelloſe Realität, daß ſie nur an der Unmöglichkeit litten, ſie ins Reich greifbarer, nüchterner Wirklichkeit zu zerren und darin auch für den imaginationsloſen Alltag einzufangen.

Von der berauſchenden Gewalt, derer dieſe Muſik mächtig iſt, überzeugen ſchon gleich die erſten taſtenden Verſuche.*) Daß am Anfange dieſer Kunſt – wie jeder – noch nicht die Vollkommenheit liegt und Mißgriffe ſich häufen, iſt ſelbſtverſtändlich. Auch teilt dieſe Kunſt das Schickſal aller guten und echten Dinge, die Zukunft haben: das Geſchmeiß derer, die nichts als einen guten Riecher haben – Geſchäfte – und Konzeſſionenmacher, Mitläufer und Senſationsnarren – bringen ſie in Mißkredit. Dies aber kann nicht Einwand ſein gegen die Ehrlichen, denen es blutig ernſt iſt um das Schaffen einer neuen Kunſt.

Otto A. Graef (München)

## ENTWICKLUNGSMÖGLICHKEITEN DER FARBLICHTMUSIK

Die Farblichtmuſik, der Verſuch Alexander László s, Ton und Farbe zu einem einheitlichen Kunſtwerk zu verſchmelzen, hat bei der Uraufführung im Rahmen des diesjährigen Deutſchen Tonkünſtlerfeſtes Kiel ein heftiges Für und Wider der Meinungen ausgelöſt. Es iſt nun notwendig, Klarheit zu gewinnen über den Weg, den dieſe neue Kunſtform gehen will, und über die Ausblicke, die eine Erreichung des Zieles gewähren würde.

Die Prinzipien der Farblichtmuſik ſind durch eine Reihe von Aufſätzen bekannt geworden. Es handelt ſich um den Verſuch, einer Idee, die beſonders durch die Arbeiten Newtons, Caſtels und vor allem Skrjabins allgemeines Intereſſe bekam, Leben zu geben. László erſtrebt künſtleriſche Eigenwerte, in denen Ton und Farbe als gleichberechtigte Partner integrierende Beſtandteile eines untrennbaren Ganzen bilden. Es fragt ſich nun, ob und auf welche Weiſe László, der die Kieler Aufführung ausdrücklich als einen Anfang, als den „erſten Atemzug einer Idee“ bezeichnete, zu einer

*) Vor allem die Filme von Walther Ruttmann und Ferdinand Leger.

3*

Lösung des Problems gelangen kann, ob sich diese zur Grundlage für eine neue Kunstform erweitern lassen und sich den herrschenden ästhetischen Gesetzen anpassen lassen wird, endlich, ob die Farblichtmusik ähnlich dem Melodram eine auf einen engen Kreis beschränkte Mischform oder aber eine in das öffentliche Musikleben eingreifende Neuerung ist. Eine Beantwortung dieser Fragen birgt zugleich die Erwiderung auf die naheliegenden Einwände in sich, die der Farblichtmusik gegenüber gemacht werden.

Wie kann László zu einem Ausbau gelangen, der Gewähr für Entwicklungs- und Lebensfähigkeit bietet? Voraussetzung ist völlige Unterwerfung des Mechanisch-Konstruktiven, d. h. ein Farblichtklavier, das dem kleinsten künstlerischen Impuls des Spielers gehorcht, das restlos von allen Spuren des Handwerklichen gereinigt ist. Hier war es interessant zu erfahren, daß es heute noch unmöglich ist, Aquarelle auf Diapositive wirklich farbenscharf zu übertragen. Weiter: die Projektionsfläche ist, um fatale Anklänge an Kino zu vermeiden und um größere Ausdehnungsmöglichkeiten zu gewinnen, zu bühnenhafter Anlage zu erweitern. Diesen technischen Verbesserungen hat in künstlerischer Beziehung eine restlose Abstraktion des Farbenteils, eine Abkehr von jeder realistischen Bildhaftigkeit zu folgen. Das Kriterium der Farblichtmusik ist, daß die Farben der Musik nicht formlos gegenüber stehen (wie bei allen früheren Versuchen), sondern daß sie durch Rhythmus, Dynamik, Phrasierung und Plastik der Form zu selbständiger Kunstwirkung und damit zum gleichberechtigten Partner erhoben werden. Der Maler der Farblichtmusik muß den musikalischen Gedanken zu fast eindeutiger bildhafter Form gestalten und damit die Brücke zum Rezipierenden schlagen können: Wahl der Form herrscht über Wahl der Farbe. Die Farbe ist rein subjektiver Ausdruck des Farblichtkomponisten, die Form dagegen strebt nach Allgemeingültigkeit.

Hiermit kommen wir zur Einstellung des Publikums. Farblichtmusik hat mit Farbenhören beim Aufnehmenden nichts zu tun. Lediglich die Komposition farblichtmusikalischer Werke erfordert abstraktes Farbenhören, das sich naturgemäß vollkommen subjektiv äußert. Prof. Dr. Anschütz (Hamburg) hat festgestellt, daß kaum zwei Personen dieselben Farbeneindrücke beim Anhören des gleichen Musikstücks haben. Der Farblichtkomponist muß also, ähnlich dem Komponisten eines Gedichts, unabhängig vom Geschmack des einzelnen sein persönliches Fühlen vor das Forum der Öffentlichkeit stellen, das dann wiederum über Potenz oder Impotenz innerhalb der Gattung zu entscheiden hat.

Lenkt das Farblicht von der Muſik ab? Iſt eine einheitliche Aufnahme beider Komplexe überhaupt möglich? Beim Anhören von Klavier-Violinſonaten konzentriert ſich das Intereſſe ungeübter Hörer faſt ausſchließlich auf die Violine, bei Opern auf die Bühnenvorgänge. Der muſikaliſche Hörer dagegen vermag beides aufzunehmen. Der Farblichtmuſik ſtehen wir alle als Ungeübte gegenüber. Das Intereſſe wird ſich anfangs auf das Neue, auf die Farben, konzentrieren, die Muſik tritt in das Unterbewußtſein. Die Erfahrungen der Pſychologie beweiſen aber, daß gerade hier dauerhafteſte Eindrücke möglich ſind. Ferner kann durch Erziehung noch viel erreicht werden.

Sind die gewonnenen Eindrücke nun Folgen künſtleriſcher Wirkungen oder nur ſinnlicher Reizwirkungen? Ein ſubtiles Grenzgebiet, das der genauen Erforſchung noch harrt. Hier gibt lediglich der Grad des Schöpferiſchen den Ausſchlag. Sicher iſt, daß László durch formale Geſchloſſenheit die Farblichtkomponente über das Mittel der Affektſteigerung (die Skrjabins Ziel war) hinausheben will.

Die Verbindung von Muſik und Poeſie hat ihren Ausgangspunkt in der urſprünglichſten muſikaliſchen Äußerung, im Geſang. Für die Farblichtmuſik ſehe ich, ſo eigentümlich es klingen mag, den Ausgangspunkt in dem Zuſammenwirken des Klangs mit den Bewegungen der Ausführenden, mit den Farben des Saals und der Gewänder. Es iſt nachgewieſen, daß die einſeitige Inanſpruchnahme eines Sinnes eher eine Minderung als eine Stärkung des künſtleriſchen Eindruckes zur Folge hat.

In äſthetiſcher Beziehung iſt durch die Zeitlichmachung der Malerei eine einheitliche Baſis für die beiden Faktoren gefunden, und in dem kürzlich bei Breitkopf & Härtel erſchienenen Werk*) verſucht László eine vollſtändige wiſſenſchaftliche Grundierung ſeiner Idee. Ob ſich die Farblichtmuſik zu einer volkstümlichen Kunſtform entwickeln kann, iſt ſchwer zu ſagen. Sicher iſt nur, daß ſie zur Aufnahme keineswegs Synoptiker benötigt. Letzten Endes entſcheidet hier wie bei jeder neuen Kunſtform nicht der wiſſenſchaftliche Beweis, nicht der Streit der Worte, ſondern – um es nochmals zu betonen – nur das Schöpferiſche, das allein den Weg in das tätige Kunſtleben bahnen kann.

---

*) „Die Farblichtmuſik", im gleichen Verlage erſchienen „Praeludien Gr. 10 für Klavier und Farblicht".

Erich Katz (Freiburg i. Br.)

# NOTATIONSFRAGEN IN DER GEGENWÄRTIGEN MUSIK

Die Formen der Fixierung einer Musik sind von dieser selbst, ihrer Art und Bedeutung, nicht zu trennen. Jede Musik schafft sich organisch und notwendig die ihr gemäße Gestalt der Aufzeichnung, und wenn auch eine rationale Notenschrift, wie die unsere, immer nur äußerste Ausstrahlung des eigentlich wesenhaften Kerns ist, so ist ihr Bild doch keineswegs gleichgültig und von der dargestellten Musik beliebig loslösbar. Unter diesen Gesichtspunkten sind im folgenden einige Probleme unserer Tonschrift kurz betrachtet, die sich in dem Entwicklungsprozeß der heutigen Musik ergeben und zur Lösung drängen. Daß dabei jede Tendenz auf einseitige Propagierung bestimmter „Reformvorschläge", neuer Notenschriftsysteme oder dergleichen auszuschalten ist, versteht sich von selbst; ebenso daß von Vollständigkeit der zu behandelnden Fragen keine Rede sein kann.

Die Notenschrift, der wir uns bedienen, ist in zwei Hauptrichtungen in bestimmter Weise ausgebildet: in melischer, d. h. die tonräumliche Bewegung darstellender, und in rhythmischer, zeit-wertender Form. Diese Art der Ausbildung ist nicht so selbstverständlich, wie man heute oft annimmt. Es sei nur daran erinnert, daß zahlreiche historisch oder etnographisch bekannte Notenschriften das rhythmische Element überhaupt nicht berücksichtigen; es wird dies z. B. überall da der Fall sein, wo eine musikalisch selbständige, rational faßbare Rhythmik in unserem Sinne garnicht besteht, etwa wo die Zeitdauer der Töne ausschließlich von außermusikalischen Faktoren, wie dem Metrum der Sprache, abhängig ist. Umgekehrt sind bisweilen Tonhöhen nicht absolut, sondern lediglich der relativen Bewegungsrichtung nach wiedergegeben: die „Neumen" des Mittelalters. Schließlich sei nur noch eine dritte, weit verbreitete Möglichkeit erwähnt: Tonschriften, die als Mittel Buchstaben, Zahlen oder ähnliche mehr oder weniger abstrakte Zeichen verwenden, wie die sogenannten „Tabulaturen", häufig als Griffnotierungen bestimmter Instrumente rein praktischen Bedürfnissen angepaßt. Sie sind zwar in der Lage, Tonhöhen in absoluter Weise festzulegen, entbehren aber der unmittelbaren Anschaulichkeit einer graphisch dargestellten Bewegungslinie, wie sie im Prinzip unserer Notenschrift seit mehr als tausend Jahren zugrunde liegt

Diefe Grundlagen unferer mufikalifchen Schriftgeftaltung: Symbolifierung der Tonhöhe durch Übertragung auf vifuelle Bewegungsrichtung und Meffung der Tondauer durch verfchiedenartige, Zeitlängen markierende Zeichnung der Noten gelten heute fo gut wie bisher, und es exiftiert wohl kaum ein Verfuch, diefe Formungsprinzipien anzutaften. Anders fteht es, fobald wir ins einzelne gehen und dort die Frage nach dem Verhältnis beftimmter Notationsformen zur lebendigen Mufik aufwerfen. Kurz übergehen können wir dabei die mehr äußerlichen Änderungsverfuche rein notationstechnifcher Art, wie alle die, die vorwiegend aus dem Wunfch nach größerer Überfichtlichkeit und Einheitlichkeit, Leichtigkeit des Lefens oder Bequemlichkeit der Wiedergabe entftehen; Beifpiel etwa das vielumftrittene Problem der Einheitspartitur. Derartige Dinge berühren eher mufikpädagogifche und foziologifche Gebiete als eigentlich mufikalifche Entwicklungsfragen. Auf diefe aber kommt es hier in erfter Linie an. Wie finden diejenigen Strömungen der gegenwärtigen Mufik, die die harmonifche Tonalität zu überwinden, die rhythmifche Geftaltung zu erweitern oder auf anderen Wegen Kräfte der Mufik zu erneuern fuchen, fich mit der geltenden Tonfchrift ab? lautet die Frageftellung.

Das Prinzip unferer Tonfchrift ift in melifcher Hinficht ein rein diatonifches. Das heißt, daß die Tonabftände, die Stufen, die visuell in der graphifchen Darftellung unferes Notenfyftems fich als gleiche geben, in Wirklichkeit als ungleiche erklingen; notiert wird nicht nach dem Stufenabftand, fondern nach der Stufenbedeutung, und es ift graphifch nicht erkennbar, ob es fich jeweils um Halb- oder Ganztonabftände handelt. Das aber war bisher auch garnicht notwendig, weil es einer in den Grundlagen unferer diatonifchen Mufik beruhenden Selbftverftändlichkeit entfprach. In der diatonifchen Mufik ift alle Chromatik, unabhängig von dem Grad der Bedeutung und der Häufigkeit, in dem fie auftritt, akzidentell angewandt und gemeint; die chromatifchen Töne find Zwifchenftufen, die auf die diatonifchen Hauptftufen bezogen find, von ihnen abgeleitet und zu ihnen hinleitend, haben daher auch als Erhöhungen und Erniedrigungen derfelben ihren angemeffenen Platz. Dabei können fich immerhin Schwierigkeiten der Notation ergeben, in dem Maße, in dem der Quintenzirkel auf Grund der gleichfchwebenden Temperierung ausgenutzt wird. Entlegenere Tonarten, foweit fie fich nicht in den einfachften harmonifchen Formen bewegen, Fortfchreitungen in enharmonifcher Verwechslung u. a. m. werden meift Ungenauigkeiten oder zumindeft Unüberfichtlichkeiten der Notierung im Gefolge haben; doch bleiben

das mehr praktiſche als prinzipielle Schwierigkeiten. Dieſe treten erſt auf, wo die Muſik ſelbſt nicht mehr als diatoniſch aufzufaſſen iſt, wo ſtatt einer diatoniſchen Siebentonreihe irgend eine andere, ſei es eine Ganztonleiter oder eine gleichſtufige Zwölftonreihe von gleichem Wert und gleicher Bedeutung jedes Tons das Tonmaterial bildet. Hier kann das traditionelle Notenbild zur Verfälſchung der muſikaliſchen Gegebenheiten werden, indem es gleiche Tondiſtanzen vortäuſcht, welche nicht mehr als gleichwertig empfunden werden, und umgekehrt; abgeſehen davon, daß Erhöhung und Erniedrigung dabei keinen Sinn mehr haben und eine unnötige Komplikation des Anſchauungsbildes darſtellen. An dieſem Punkt ſetzen alle Verſuche von Neubildungen der Notenſchrift auf meliſchem Gebiet ein. Die Wege, die dabei beſchritten werden, ſind verſchieden: Änderungen an den Notenformen (Goliſcheff), Vermehrung der Anzahl der Notenlinien (Hauer), oder Mittel wie die Einführung ſchräger Hilfslinien (Schönberg) ſind die bekannteſten dieſer Art. Obgleich man kaum ſagen kann, daß unter ihnen ſich eine ſchon einigermaßen brauchbare Löſung befände, welche nebenbei Ausſicht hätte, ſich allgemeiner durchzuſetzen, darf man ſie doch nicht von vorherein in Bauſch und Bogen als unfruchtbare Experimente ablehnen. Die Tatſache zahlreicher teilweiſe von einander völlig unabhängiger Bemühungen beweiſt allein ſchon eine gewiſſe innere Notwendigkeit; nicht über das Bedürfnis, wohl aber über die Art und Weiſe, d. h. die Geltungsmöglichkeiten und das Maß der Bewußtheit, das ſolchen „Erfindungen" innerhalb einer organiſchen Entwicklung zuſteht, läßt ſich ſtreiten. Das aber iſt eine durchaus offene Frage, die hier nicht zur Erörterung ſtehen kann.

Zwingend und unabweisbar wird das Bedürfnis nach neuen Darſtellungsmitteln, wo es ſich um die Notierung von Muſik handelt, die mit den bisherigen Notenzeichen überhaupt nicht wiedergegeben werden kann, wie die Vierteltonmuſik. Indeſſen iſt man hier bisher weitergehenden Änderungen aus dem Wege gegangen, vielleicht gerade weil der Problemkomplex noch komplizierter und die Löſungsmöglichkeiten noch begrenzter ſind. Hàbà leitet die neuen Zwiſchenſtufen einfach durch weitere Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen von der diatoniſchen Grundſkala ab, ohne vorläufig das Problem der Diſtanzgleichheit dabei aufzuwerfen.

Weniger tief eingreifend und daher reibungsloſer vollziehen ſich Wandlungen unſerer Notenſchrift auf dem Gebiete der Rhythmik. Hier ſei nur die Frage des Taktſtriches kurz geſtreift, die wohl das meiſte Intereſſe beanſprucht. Der Taktſtrich iſt in der uns geläufigen Anwendung keineswegs ſehr alt; er konnte in einem Muſik-

kreis, dessen Herrschaft sich, wenigstens was das öffentliche Musikleben anbelangt, bis in die Gegenwart hinein erstreckt, eine Gültigkeit erlangen, die ihm heute seinem Wesen nach nur noch sehr beschränkt zusteht. Das Prinzip des Taktstriches setzt als Regel einen rhythmisch regelmäßigen Periodenbau voraus; Abweichungen und Erweiterungen, wie sie selbstverständlich auch die Klassik kennt, sind als Ausnahme empfunden. Wird die Ausnahme zur Regel, wie in einem großen Teil der modernen Musik, so entsteht schon leicht eine Diskrepanz zwischen dem, was ausgedrückt werden soll, und dem, was das rhythmische Notenbild ergibt. Diese vergrößert sich, wenn es sich um die Wiedergabe von Musik handelt, bei der eine Schwerpunktrhythmik überhaupt fehlt, vielmehr alle rhythmischen Kräfte sich in den Intervallspannungen einer frei fließenden melodischen Linie verbergen. Nun hat aber der Taktstrich nebenbei die äußere Funktion einer bequemen Gliederung, und dieser rein praktische Vorteil ist wohl der eigentliche Hauptgrund seiner langen Lebensdauer, wobei die Gewohnheit eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt. Daher ist häufig bewußt rücksichtslose mechanische Anwendung des Taktstriches, über jeden musikalischen Sinnzusammenhang hinweg, einfach als Mittel leichterer Übersicht, beibehalten; doch kann man sagen, daß der Taktstrich hier bereits seine Bedeutung verändert hat und im Begriffe ist, zu etwas Neuem zu werden. Anderwärts finden wir Versuche des Ausgleichs; häufigen Taktwechsel, Verzicht auf den Takt als Metrum, d. h. auf regelmäßige Taktlänge, aber Beibehaltung des Taktstriches vor Schwerpunkten (eine Praxis der Notierung, die z. B. Hindemith oft anwendet); ebenso Durchnotierung der Takte in einzelnen Stimmen, aber nicht im Stimmzusammenhang oder in der Partitur, ein gelegentlich brauchbarer Ausweg für Musik von streng polyphonem Charakter. Im allgemeinen scheint es, als ob die völlige Aufgabe des Taktes sich gegenüber diesen Kompromißformen allmählich immer mehr durchsetzt. Die Umbildung des Taktstriches zu einem musikalischen Interpunktionszeichen, das mit der alten Bedeutung nichts mehr gemein hat und darum auch zweckmäßig der Form nach unterschieden sein müßte, ermöglicht, in Verbindung mit der Phrasierung, eine Gliederung ohne die Gewaltsamkeiten der Mechanisierung. Auf der andern Seite besitzen wir ja eine Reihe bekannter Betonungszeichen, um besonders zu kennzeichnende Schwerpunkte festzulegen.

Nirgends bestehen so extreme Gegensätzlichkeiten der Ansichten, als auf dem Gebiet derjenigen Zeichen und Anweisungen, die unmittelbar der praktisch-klanglichen Ausführung einer Musik dienen. Hierher gehören alle Angaben über Dynamik,

Agogik, Tempo und überhaupt alle besonderen vom Komponisten geforderten charakteristischen Ausführungsweisen bestimmter Stellen oder auch ganzer Sätze und Stücke. Nur zum Teil dahin gehörig sind Phrasierungsangaben; denn diese sind oftmals für die Sinnbedeutung und Sinngliederung musikalischer Phrasen von ausschlaggebender Bedeutung, so nämlich, daß ohne sie eine Entscheidung schon über die bloße musikalische Gestalt und den Zusammenhang der Melodik gar nicht möglich ist. Insofern stehen sie also nicht durchweg auf einer Linie mit den erstgenannten Darstellungselementen, die schon eine bestimmte „Ausdeutung" der Musik in sich schließen. Die Frage nun, wie weit in diesen Dingen eine Musik zu fixieren sei, wird sofort klarer, wenn wir sie anders stellen, nämlich: welche Musik nach einer solchen genauen Festlegung überhaupt verlangt und welche nicht; denn es zeigt sich, und das ist der entscheidende Punkt, daß dies für verschiedene Typen oder Grundhaltungen der Musik durchaus verschieden ist, und die Gegensätzlichkeit der Meinungen, die darüber bestehen, hat ihre Begründung darin, daß heute mehrere solcher Typen, natürlich in Mischformen, aber doch der Tendenz nach klar erkennbar und unterscheidbar, nebeneinander bestehen. Die romantische Musik seit Beethoven gelangte zu einer stetigen Vermehrung und Verfeinerung aller Ausdrucksbezeichnungen; ihrem Streben lag das ideelle Ziel zugrunde, eine Musik so niederzuschreiben, daß sie immer wieder mit absoluter Genauigkeit in einer einmal subjektiv festgelegten Klanglichkeit zur Wiedergabe gebracht werden könne. Man kann diese Musik, die in zahlreichen Stilformen heute noch überwiegend ist, dahin charakterisieren, daß in ihr die ästhetisch-sinnliche Gestalt fast alles, die geistige nur ein Minimum bedeutet; daher die Bemühungen um eine wirklich „authentische" Richtigkeit der Darstellung und entsprechend der Reichtum und die Subtilität der Ausführungsbestimmungen. Kürzlich wurde sehr ernsthaft die Idee zur Diskussion gestellt, mechanische Apparate, wie das Grammophon, bei fortschreitender technischer Verfeinerung als direktes Aufzeichnungsmittel von Kompositionen nutzbar zu machen, ein Vorschlag, der nur die folgerichtige Konsequenz der Entwicklung dieser Musikauffassung darstellt. Es wird aber bei all diesen Bestrebungen, besonders wenn sie verallgemeinernd auftreten, nur zu oft vergessen, daß in dem Maße, in dem die Bedeutung des subjektiv-klangsinnlichen Ausdrucks bei einer Musik in den Hintergrund tritt, diese eine derartig genaue Festlegung ihrer „Akzidentien", wie man all das nennen kann, was nicht zu ihrer eigentlichen „Gestalt" gehört, garnicht fordert, ja daß sie unter Umständen ganz sinnlos und ihr zuwider ist. Denn es ist für eine solche Musik,

deren objektiver Gehalt allein in den Formen ihrer Bewegung ruht, garnicht wichtig, in welchen subjektiven Formen des Klanges sie verwirklicht wird. Während es einem Interpreten romantischer – dies Wort in weitestem Sinne gebraucht – Musik als Sünde wider den heiligen Geist der Tonkunst angerechnet wird, wenn er in der „Ausdeutung" dieser Musik gewisse Grenzen überschreitet oder entgegen den festgelegten Ausführungsbestimmungen des Komponisten eigenwillige Änderungen unternimmt, kurz, das Maß dessen überschreitet, was man als „Auffassung" allenfalls gelten läßt: kann für eine „objektive" Musik, wie die oben beschriebene, von all diesen Fragen gar keine Rede sein. Ihr Wesentliches steht ganz außerhalb der Probleme ihrer klanglichen Darstellung, ist somit unverlierbar, duldet aber aus eben dem Grunde auch gar keine subjektivierende Hineindeutelei von „Auffassungen". Damit erledigt sich für sie die Frage nach der Festlegung von Vortragszeichen und eingehenden Ausführungsbestimmungen; diese sind hier, je nachdem eine Musik dem geschilderten Typ mehr oder weniger entspricht, unwichtig oder überflüssig, und ihre Reduzierung bedeutet alsdann, ähnlich wie im Falle des Taktstriches, nur eine Selbstverständlichkeit, aber nicht einen Verlust.

# Umschau

## DER ENTFESSELTE OPERNREGISSEUR

Herr Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko gab ein Gastspiel von vier Abenden, um uns reaktionären West-Europäern seine revolutionären und, wie er glaubte, revolutionierenden Ideen der Operninszenierung zu zeigen. Aber Gott bewahre uns vor solchen revolutionierenden Dilettanten! Ich will hier nicht von der Lysistra-Aufführung (einer Ausgeburt der Komödie aus dem Geiste der spärlichen Musik) sprechen, noch von den zwei mit den Mitteln eines fleißigen detaille-verliebten Schauspiel-Regisseurs inszenierten Operetten, denn hier gab es keine spezifischen Opern-Regieprobleme zu lösen (obwohl Reinhardt vor etwa fünfzehn Jahren in einer Schönen-Helena-Aufführung den musikalischen Rhythmus accentuierter und beschwingter nachgezeichnet hatte). Das Ziel des von Herrn Dantschenko eingeschlagenen Weges einer Reform der Opernbühne konnte erst offenkundig werden, wenn er sich an eine Oper wagen würde. Und Herr Dantschenko besaß tatsächlich die Kühnheit, sich an Bizet's „Carmen" zu wagen. – Was dabei herauskam, nannte sich: „‚Carmencita und der Soldat', (Tragisches Schauspiel) von Konstantin Lipskerow, (nach Mérimée), Musik der Oper ‚Carmen' von Georges Bizet". Oder der Vivisektions-Versuch an Carmen nach gesamtkunstpfuscherischen Prinzipien oder die vergewaltigte Carmen im Prokrustesbett des entfesselten Herrn Dantschenko, oder wie mache ich aus einem ironischen Lied eine Mitleids-Arie, aus einem Quintett ein Duett, oder kurz gesagt: wie erlerne ich schnell und sicher das heute in weitesten Theaterkreisen so beliebte, fröhliche Spiel der Leichenschändung. Das Bühnenbild zeigt über gewölbten Torbögen durch Treppen verbundene, spitz emporgetürmte Galerien in braun, gold und rot. Auf diesen nimmt der Chor Platz, edelkostümierte Spanierinnen, gewaltige Haarkämme in der Frisur und große Fächer in der Hand, sodaß man gleich von Anfang an das Gefühl hat, daß das hier eine Angelegenheit der Arena sei. Dennoch gelingt es dem Beleuchtungsinspektor manchmal den Eindruck einer winkeligen, hochgiebeligen Stadt oder einer wüsten alten Spelunke zu erwecken. „Der Chor", sagt Herr Dantschenko in seinem

Programmbuch, (in einem Deutsch, das mir spanisch vorkommt) „der Chor versinnbildlicht das Temperament der Spanierin und ist lebensfreudig, leidenschaftlich, allwissend, erfahren und klug, auf Schaustellungen erpicht, wie diese selbst." Und tatsächlich blicken sich zwei Choristinnen von Zeit zu Zeit verständnisinnig an und man begreift, daß der Chor klug und erfahren ist, wie diese selbst. Daß die Spanierinnen auf Schaustellungen erpicht sind, dürfte auch seine Richtigkeit haben, da der Chor kaum dazu zu bewegen ift, die Bühne zu verlassen, wie diefe selbst. Vor dem Eintritt aufregender Ereignisse beginnen sich die Chordamen heftig zu fächeln, manchmal klappen alle wie auf Kommando die Fächer zusammen, wie das eben so üblich ist, wenn sie leidenschaftlich werden, – wie diese selbst. Überdies gibt dieser Chor zu allem seinen Senf, wodurch er seine Allwissenheit beweisen will tatsächlich aber nur beweist, daß er nichts von Musik weiß. Erstaunt bemerkt man z. B., daß statt des lieblichen Duetts zwischen Don-José und Micaëla, der „Soldat José" (dieser Titel klingt revolutionärer, man denkt an „Bürger Capet") ein Medaillon herauszieht, worauf hoch oben, auf einer der Galerien, eine Choristin erscheint und ihn ansingt, angeblich, um ihn an seine Mutter zu erinnern. Da er ihr aber keine Beachtung schenkt, erscheint noch eine zweite, dann eine dritte und vierte, bis endlich wieder Gottlob Alle versammelt sind und auf den armen Teufel einsingen. Man kann es ihm nachfühlen, daß er nach solchen unangenehmen Auftritten zu den in der Einsamkeit hausenden Schmugglern flüchtet. Aber zu seiner und des Zuhörers Enttäuschung treibt der Chor auch hier auf Treppen und Galerien sein Unwesen und verfolgt ihn mit billigen Ratschlägen. Auch sonst wird dem armen Kerl übel mitgespielt, besonders von einem Trompeter, der ihn sein „He holla Mann von Alcala" vor der Nase wegbläßt. Was ihn begreiflicherweise, so reizt, daß er einen Offizier ersticht. Nur das Schicksal der Heldin ist unveränderlich. Zwar statt sich Karten aufzuschlagen, darf diese Carmencita hier Blei gießen; aber das nützt ihr auch nicht viel. Sie erfährt dabei genau so unangenehme Dinge wie Bizets Carmen aus den Karten. Auch daß zu dem bekannten, geheimnisvoll schleichenden Schmugglermotiv Zigeuner Würfel spielen dürfen, statt schwere Schmugglerwaren transportieren zu müssen, ist ein launiger Einfall, der hier schlechter zum Charakter der Musik paßt, als die Faust Bizets auf's Auge Lipskerows, wenn er diesen Bearbeiter hätte erleben müssen. Und jeder Musiker, jeder der diese im doppelten Sinne einzige Oper liebt, ballt die Faust in der Tasche, wenn er zusehen muß, wie Herr Konstantin Lipskerow mit leichen-

schänderischer Hand dies Wunder einer Partitur zu dramatischem Geschehen „zerballt", und die Musik um des Textes willen ändert, nachdem er unnötigerweise diesen geändert hat. Derartige Kriminelle gehören vor ein Kunstrevolutionstribunal! Aber Europa wahre seine heiligsten Güter vor den barbarischen Witzen eines musikfremden Schauspieler-Regisseurs, der ein bluttriefender Dilettant ist. Weg mit dem Chor solcher entfesselter Regisseure, der versinnbildlicht und auf Schaustellungen erpicht ist, wie diese selbst!

Wozu ich noch eine allgemein ungültige Bemerkung machen möchte:

Die Oper bedarf solcher textdramatischen Belebungen nicht, sie braucht nur ein mittelmäßiges Buch mit sinnfälliger Handlung. Denn sie bezieht ihren Geist der Dramatik nicht aus dem Text, sondern aus der Musik, aus Rhythmus, Melodielinie und Klangfarbe. Das Wort ist nebensächlich, ich glaube dem Sänger aufs hohe C. – Oh, unvergeßliche Don Giovanni-Aufführung unter Gustav Mahler: der Schrei Zerlinens, Musiker und Gäste stieben davon im riesigen, roten Saal allein gelassen, verloren, Don Giovanni in glänzend weisser Seide, und drohend vor ihm, allegro immer näher rückend, die vier schwarzen Masken. Oder der Marsch und die Fandangomusik im „Figaro" in rotbeleuchtete Stimmung eines Revolutionsvorabends und in eine geheimnisvoll intrigant dahinschleichende Verschwörerszene ausgedeutet. Oder hier in Berlin Bruno Walter, der in Don Pasquale die Diener im Rhythmus ihres Chorliedes hereintänzeln läßt. – Das Regiebuch des Opernregisseurs hat der Komponist geschrieben. Nicht das Textbuch, nur die Partitur hat der Opernregisseur (gemäß der Ausdeutung des jeweiligen Dirigenten) zu inszenieren. Ja, solange er nicht weiß, in welchem Tempo der Dirigent diese oder jene Stelle nehmen wird, kann er sie nicht inszenieren. In der Oper sitzt der Gott, der lenkt, am Dirigentenpult und der Regisseur hat sich nichts zu denken. In Bewegungen setze er die Rhythmen um, in melodische Linien bringe er den Körper der Akteure, in harmonische Farben einer Stimmung verwandle er die Klangfarben, den Zusammenklang der Stimmen, die der Dirigent aus der Partitur hervorzaubert. Denn hier ist eine Welt, grundverschieden von der des Theaters ansonsten. Eine Zauberwelt: ein Magier in ungewissem Licht, um ihn dienstbare Geister mit sonderbar geformten Instrumenten, vor ihm ein großes Buch mit krausen Zeichen, er hebt den Zauberstab, malt geheimnisvolle Zeichen in die Luft, ein wunderbares Klingen hebt an, die Wand vor meinen Augen teilt sich und das Märchen beginnt. Fabelwesen, menschenähnlicher Gestalt, erscheinen. Aber wenn sie den Mund öffnen, sprechen

sie nicht, sondern singen, wenn sie lachen, ist es ein Pizzicato, wenn sie weinen, ein Legato und wenn sie schluchzen ein Vorschlag, auf den ich sofort eingehe, denn diese Töne rühren an mein Herz. Ich selber bin bezaubert, mitten im Märchen, umgeben von Wundern: ich verliere meinen Kopf, die Zeit wechselt ihre Maße, eine Trompete schmettert mich in die Höhe, ich suche die Stimme, die ich plötzlich verloren habe, in feierlichen Quartenschritten naht der Tod, eine verminderte Sekunde durchbohrt mich, auf einem Harfenglissande gleite ich selig lächelnd der Auflösung entgegen und steige auf einer Ganztonleiter der Celesta in einen Himmel der Harmonie, der, geheimnisvoll in den zartesten Klangfarben einer hybridischen Sext schimmernd, eine Welt abschließt. In der Partitur sind Himmel und Hölle, das Universum und Tod und Teufel beschlossen, die die Carmencita des Herrn Dantschenko holen mögen, wie diesen selbst! Edgar Byk (Berlin)

## NEUE CHRISTGEBURTSPIELE

Das Weihnachtsſpiel iſt ein uralter Ausdruck des Gemeinſchaftsbewußtſeins, zumal für uns Deutſche. Kein Zufall, daß es da wieder zum Leben erwacht, wo neue Gemeinſchaft nach Ausdruck ſucht: in den Bünden und Kreiſen der Jugendbewegung. Die Weihnachtsſpiele, die hier erſchienen, ſind in mancher Hinſicht Symbole für den Willen und die Kraft, die hinter ihnen ſtehen.

Die Münchener Laienſpiele enthalten ein Weihnachtsſpiel aus dem baieriſchen Wald, von Wilhelm Dörfler und Hans Weinberg erneuert (Verlag Chr. Kaiſer, München). Hier ſtellt ſich der Kreis der Spielenden hinter den Stoff. Alte Volksmuſik wird lebendig und gewinnt einſtimmig oder in Verbindung mit Melodie-Inſtrumenten den Klang, den die Haltung des ganzen Spieles fordert.

Aus dem Kreis ſeiner Singgemeinden heraus ſchuf Walther Henſel eine „kleine Weihnachtskantate" zu Worten von Mathias Claudius, die er „Suſaninne" nennt (im Bärenreiterverlag, Augsburg). In den inneren und äußeren Ausmaßen iſt dieſes Werk zur Aufführung durch die Kreiſe beſtimmt, für die es geſchrieben wurde. Die Idee der Kantate taucht auf: rezitativiche Sprechgeſänge unterbrechen die Folge von Chören, Liedern und Chorälen. Es ſind ſehr feine Töne in dieſer Muſik, die mit ihren Worten darin übereinſtimmt, daß Formung des einzelnen vor den Stoff tritt und ſie zu binden ſucht. Einheitliche geſchloſſene Haltung verknüpft die Formen, die Sprache iſt ſchlicht, die Polyphonie kraftvoll und teilweiſe von großer Schönheit

des Klanges. Doch werden auch Mängel spürbar, besonders im Melodischen, welche die natürlichen Grenzen des einzelnen erkennen lassen.

Ludwig Weber ist weiter gegangen. Seine „Christgeburt" (Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel) hat nicht nur in den Worten die Kraft der alten Sprache, sondern stellt sich auch unter das Lied. Fast alle Melodien sind gegeben. Und doch ist die gestaltende Kraft unvergleichlich stärker, als dort, wo der einzelne aus sich schöpfte. Mir scheint, etwas Unvergleichbares ist hier gelungen: aus dem Geist des Volksliedes heraus wurde eine Polyphonie geschaffen, welche abgelöst von dem, der sie schuf, zur Sprache einer Generation werden könnte. Hart ist diese Sprache bisweilen, aber sie eröffnet einen weiten Ausblick. Hier wurde ein Gegenpol aufgerichtet zu der Musik der letzten Jahrzehnte, welche, wie Mahler, noch das Volkslied aus dem Geiste der Romantik suchte. Hier wurde es aus seinem eigenen Geiste, aus gotischem Geiste heraus gebunden. Der Wertmaßstab des Schöpferischen tritt zurück hinter der Frage nach den inneren Wurzeln dieser Musik. Erneuerung des Alten, zusammengewachsen mit dem ringenden Suchen des Neuen, Einheit zwischen Stoff und Gestalt, zwischen Schöpfer, Spieler und Hörer. Hier, wenn irgendwo, liegt die Stelle, an der zwei Kreise einander schneiden, an der sich das Schaffen unserer Generation in unwiderleglichen inneren Zusammenhang stellt mit allen Versuchen, ältere Polyphonie von innen heraus zu erneuen, die jetzt gemacht werden.

Der Verleger Georg Kallmeyer setzt dieses Werk an die Spitze einer „Ausgabe Kallmeyer". Diese Ausgabe stellt sich bewußt an die eben bezeichnete Stelle, welche diese beiden Kreise zur Einheit schließt. Der Versuch wurde soeben fortgesetzt durch ein zweites Werk „Thema, Variationen und Fuge" für zwei Geigen allein von Ernst-Lothar von Knorr, das in seiner Haltung und weitgespannten inneren Entwicklung von der gleichen Perspektive aus betrachtet zu werden verträgt.

Hans Mersmann (Berlin)

## JUGENDMUSIK – GEHÖRBILDUNG

Während die Fachmusiker sich immer mehr isolieren, die Musik im Volk verstummt, erkämpft die Jugendbewegung samt Gleichgesinnten aus neuer Musikgesinnung heraus den Weg zur Kunst, vielfach als unzünftig verspottet und oft in der Tat noch ungeschult. Aber blutnotwendig ist zuerst, die Musik wieder als Lebens-

notwendigkeit fühlen zu lassen, erst dann, in zweiter Linie, kommt die freilich auch wichtige Frage einer gründlichen Durchbildung. Die Jugendmusikwoche in Lobeda (1. bis 7. Oktober) bewies, wie stark und in welch einheitlichem Geist in den zahlreichen Musikantengilden gearbeitet wird, gab neue Anregung für die musikalische und handwerkliche Arbeit. Vorbereitet wurde der Zusammenschluß der Gruppen in den einzelnen Gauen durch Führerkurse, gemeinsame Zusammenkünfte und vor allem die Gründung von Volksmusikschulen zur Weiterbildung von Führern und Schar im Sinne der Bewegung unter Vermeidung aller isolierten Technik. Die wachsend stärkere Zusammenarbeit von Jugend, Musiklehrerschaft, Musikern, Komponisten und Wissenschaftlern läßt erwarten, daß in wenigen Jahren die neue Bewegung unser Musikleben stark bestimmen wird. Auch die Lehrerkurse des Tonika-Do-Bundes (Hannover, Alte Döhrenerstr. 81), 30. September bis 9. Oktober, berücksichtigten diesmal besonders sichtbar die musikalische Jugendbewegung. Rein technische Treffmethoden, die zur Bewältigung von Akrobatenkunststücken dienlich sein mögen, mit Musik aber wenig zu tun haben, besitzen wir zur Genüge. Die Tonika-Do-Lehre dagegen schafft einen wirklich musikalischen Weg für Gehörbildung und Vomblattsingen. Sie befestigt das Empfinden für den verschiedenen Charakter und Spannungsgrad der Töne in deren Abhängigkeit von der Tonika, – also z. B. für das Wesen der Dominantspannung und des Leittons, – und gibt hierdurch eine aus der Schärfung des musikalischen Gefühls hervorgegangene technische Sicherheit. Der Ausgang erfolgt, psychologisch begründet, vom Durdreiklang zur Durtonleiter hin. In allen Tonarten kehren die gleichen Verhältnisse wieder, es wird also schon vor Erlernung der Schlüssel und Transpositionen jede Durtonleiter und jede diatonische Komposition musikalisch erfaßt. Modulationen als Tonikawechsel, Kirchentöne und Moll schließen sich an, die Raumerweiterung und Auflockerung führt zur Loslösung vom Gängelband, zur Beherrschung der musikalischen Elemente über das hergebrachte Dur-Moll hinweg. Sehr geschickt und abwechslungsreich gewählte Unterrichtsmittel lassen die Sicherheit erstarken auf dem Weg ständiger Improvisation. Überall, – in Schulen, Kindergärten, Chören, Jugendgruppen wurde nach dem Einzug der Tonika-Do-Lehre ein musikalisches Erwachen, eine Zunahme an musikalischer Regsamkeit festgestellt, sodaß man einer so wertvollen Entwicklungshilfe zu selbständiger musikalischer Betätigung nur die größte Verbreitung wünschen kann.

Elisabeth Noack (Schneidemühl)

## MUSIKLITERATUR.

I.

Seit langem ſind wir gewohnt, unſer Verhältnis zur Muſik an Beethoven zu formulieren. Jeder Muſikäſthetik iſt er ſichtbarſtes und beliebtes Beiſpiel, umgekehrt wächſt gerade die Beethovenanalyſe immer wieder zur Verallgemeinerung. Wir überblicken die Beethovenliteratur und ſehen unſer Verhältnis zur Muſik an ihr wachſen. Sind es nicht ſchon Jahrhunderte, die uns von Lenz und Marx trennen? Noch Wilibald Nagel (Beethoven und ſeine Klavierſonaten; Verlag: Hermann Beyer & Söhne, Langenſalza) muß ſich mit ihnen auseinanderſetzen. Sein Werk iſt bekannt, die zweite Auflage nicht ſo „weſentlich verändert", als daß ſie einer neuen Stellungnahme bedürfte. Formalismus und Pſychologie gehen die vertraute Ehe ein; wo beide verſagen, muß Beethoven ſelber helfen. Es iſt der Standpunkt, um deſſen Überwindung wir uns mit allen Kräften mühen.

Fritz Caſſirer: Beethoven und die Geſtalt (Deutſche Verlags-Anſtalt, Stuttgart, Berlin und Leipzig) wird zum Träger eines neuen Geiſtes. Es reizt, ſich mit ihm auseinanderzuſetzen, ausführlicher, als es der Raum hier zuläßt. Das ist eine neue Äſthetik: die in Beethovens ſymphoniſchem Wachstum Goethes Metamorphoſenlehre erfüllt findet und aufſpürt, wie die Urzellen der Motive über das Thema, den Satz, das ganze Werk hinaus ſich entwickeln. Er dringt rückwärts bis zu den Grundſubſtanzen und erkennt ihre Stufungen frei von aller Suggeſtion der Form und des Schemas. Aber dennoch: mir ſcheint, ſeine Perſpektive iſt nur bedingt richtig. Ein Unterſuchungsprinzip, das bei der Eroica fruchtbar werden konnte, mußte bei der Paſtorale mißlingen und vollends in der As-dur Sonate Opus 110 verſagen. Denn hier haben ſich eben die ſtiliſtiſchen Fundamente völlig verändert und es wird ein Wachstum konſtruiert, das nicht mehr vorhanden iſt. Ein zweites Bedenken erhebt ſich mir gegen die Methode. Sie ſcheint exakt, ohne es doch zu ſein. Das tönende Pathos der (allzuknappen) Zwiſchenbemerkungen, ſteht im Widerſpruch zu der Formelhaftigkeit der Zeichengebung. Und ſchließlich: es bedarf doch eines noch ſtärkeren Inſtinkts für das Organiſche, die vielverſchlungenen, lebendigen Kräfte zu ſchichten. Schon die Eroicaanalyſe zeigt in ihrer zweiteiligen Interpretation des Themas eine Fehlerquelle, welche einen großen Teil der aufgeſtellten Zuſammenhänge fraglich macht. Es bleibt eine Fülle des Anregenden, die Stellungnahme fordert.

Der Verlag Breitkopf & Härtel (Leipzig) hat verdienstvollen Anteil an unserm Mühen um Beethoven. Er hat Nottebohms wichtige Quellenwerke neu gedruckt: Das thematische Verzeichnis und die beiden Skizzenbücher 1801/03, welche der Beethovenforschung immer wesentlicher geworden sind. Dieser Neudruck rückt eine wichtige Stelle in Beethovens Schaffen dem Suchenden nahe.

Die Skizzenbücher wurden von Paul Mies herausgegeben, der sie durch eine Studie (Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles; im gleichen Verlag) ergänzt. Das Ziel dieser Studie ist, objektive Stilwerte aus der Vergleichung von Skizze und Kunstwerk zu gewinnen. Die Quelle der Erkenntnis sind sowohl typische, in gleicher Richtung wiederkehrende Veränderungen als auch das, was Skizze und Werk gemeinsam haben. Dieser Standpunkt führt zunächst zur Untersuchung typischer Verhältnisse in der melodischen Linie, der Melodieform und erweitert sich dann zur Erkenntnis der inneren Einheit eines ganzen Satzes, eines Werkes und sogar einer Gruppe von Werken. Die Anwendung der Methode führt erneut zu einer Umspannung des Schaffensproblems bei Beethoven und der Inhaltswerte seiner Musik. Kein Zweifel, daß auf diesem Wege Wesentliches gewonnen werden konnte. Der Verfasser, dessen feinsinnige stilistische Untersuchungen kurz vorher „Stilmomente und Ausdrucksstilformen im Brahmsschen Lied" (im gleichen Verlag) in einer höchst wesentlichen Einheit der Schau zusammengefaßt hatten, geht auch hier mit größter methodischer Exaktheit vor. Den Ergebnissen und der Art, wie sie gewonnen wurden, kann ohne jeden Vorbehalt zugestimmt werden. Bedenken stellen sich mir ein gegen die Perspektive der ganzen Betrachtung, gegen den Standpunkt: in der Skizze immer nur die Stufe zum Kunstwerk zu sehen. Diese Frage wird besonders dringlich, wenn, wie hier, die Skizze gleichzeitig auch nur unter einer Perspektive betrachtet wird.

Von einer ganz anderen Seite kommt Stephan Ley an Beethoven heran, welcher ein Beethovenbild aus Zeitdokumenten zusammenbaut (Beethovens Leben in authentischen Bildern und Texten; Bruno Cassirer, Berlin). Dem Buche liegt ein guter und origineller Gedanke zu Grunde. Wir werden durch Beethovens Leben geführt; neben die Bilder von wichtigen Persönlichkeiten, Bauwerken, Urkunden, Instrumenten und Autographen treten Zitate aus Briefen und Gesprächen, Widmungen, Sätze aus Schindlers Berichten über Beethoven und Mitteilungen anderer Zeitgenossen. Der Verfasser verzichtet völlig auf das eigene Wort und läßt allein die Dokumente sprechen, die er in seinen inneren Zusammenhängen aneinanderreiht. Und so ersteht

Beethovens Bild hier in einer Reinheit und Sachlichkeit, welche es von jedem Standpunkt ablöst. Es ist gelungen, dieses Bild ganz auf das Wesentliche einzustellen und eine ausgezeichnete Gewichtsverteilung herzustellen. Das Buch wurde vom Verlag in vornehmster Weise ausgestattet; die Durchsicht der Reproduktionen ist ein Genuß.

2.

Der Gesichtspunkt einer Zusammenstellung von Zeitdokumenten ist für die Musikwissenschaft noch wenig genutzt. Andere Wissenschaften haben ihn längst ausgewertet, für die Geschichte sind Quellenwerke unentbehrlich. Sie lassen einen letzten Sinn erkennen, wenn sie nicht allein Arbeitsinstrumente, sondern wirkliche Quellen werden, die allen zugänglich sind. Diesen Versuch unternimmt Oskar Kaul in einer „Von deutscher Tonkunst" bezeichneten Auslese aus dem musikalischen Schrifttum (bei R. Oldenbourg, München und Berlin, im Rahmen der „Dreiturmbücherei"). Die Auslese ist auf breite Wirkung eingestellt, beginnt mit einem Briefe Luthers an Senfl und endet mit Wagners autobiographischer Skizze. Dazwischen stehen unter anderm Schumanns Worte über die C-dur Symphonie von Schubert, E. T. A. Hoffmanns „Ritter Gluck" und Beethovens „Heiligenstädter Testament". Das Büchlein wird imstande sein, viele Liebhaber der Musik an die Quellen heranzuführen und Freude zu wecken. Eine neue Aufgabe zweigt hier ab, welche eine Fülle von Möglichkeiten offenläßt.

Im Zusammenhang mit den stilkritischen Arbeiten von Mies soll noch auf einige neuere Untersuchungen seines Mitarbeiters Ernst Bücken hingewiesen werden. In der Reihe „Stilkritische Studien" (Kistner & Siegel, Leipzig) veröffentlicht er eine Arbeit über den heroischen Stil in der Oper und legt damit mutig Hand an einen Komplex von Fragen, um welche die Musikwissenschaft bisher meist vorsichtig herumging. Die Gefahr, einen zunächst außermusikalischen Stilbegriff in den Mittelpunkt einer Untersuchung zu rücken, wird dadurch überwunden, daß die Untersuchung selbst auf die Oper begrenzt bleibt, wo eine Einigung über die Tragweite des Begriffs verhältnismäßig leicht erreicht werden konnte. So wurde die Untersuchung, welche mit der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts beginnt und bis in die Romantik fortgeführt wird, sehr fruchtbar und löst die gemeinsamen Grundkräfte von der Verschiedenheit der Zeithaltungen ab. Desselben Verfassers „Musikalische Charakterköpfe" (Quelle & Meyer, Leipzig) ist nicht, wie es den Anschein hat, eine Anthologie von Musikerportraits, sondern umfaßt in einer Reihe von Einzelbildern die Entwicklung

der muſikäſthetiſchen Anſchauung im 19. Jahrhundert. Ein origineller und gelungener Verſuch, die Entwicklung der Muſikäſthetik weder den Philoſophen, wie Hegel, noch den zünftigen Äſthetikern, wie Hanslick, ſondern den Muſikern ſelbſt abzuleſen, Beethoven, Weber, Liszt, Wagner ſprechen zu laſſen. Erſtaunlich bleibt, daß an Stelle der erwarteten Buntheit ein einheitliches, weſensvolles Geſamtbild entſteht, das zugleich ein Ausdruck iſt für die ordnende und zuſammenfaſſende Kraft ebenſo wie für die ſtarke Geiſtigkeit ſeines Verfaſſers.

3.

Ernſt Roth: „Die Grenzen der Künſte" (bei I. Engelhorn, Stuttgart) bedarf einer eigenen Einſtellung. Es kann vielleicht nur der Dilettant (im beſten Sinne dieſes Wortes) ſein, der es unternimmt, über die Künſte und ihre Grenzen zu ſchreiben. Da dies immer wieder geſchieht, iſt ſeit dem berühmten Vorbild Oswald Spenglers ein Zeichen unſerer Zeit, die nach Syntheſe ſtrebt, ohne ſie doch erreichen zu können. Es iſt ehrlich geſucht worden in dieſem Buch, aber es ſcheint unmöglich, daß es einem einzelnen heute gelänge, ſich ſo tief in das Wachstum und das Geſetz der Künſte einzuleben, daß er ſie zu einer Einheit zuſammenzubauen vermöchte. Gerade in den allgemeineren, begründenden Gedankengängen iſt viel Anregendes, Vernünftiges und Gutes geſagt. Aber dennoch finde ich den Sinn dieſes Buches nicht. Es will Abwehr ſein gegen den „Expreſſionismus". Und bleibt darin doch nicht mehr als eine perſönliche Angelegenheit des Verfaſſers. Er kämpft gegen Phantome, gegen Windmühlen. Er mißverſteht unter dem Begriff Expreſſionismus etwas Begrenzbares, Einmaliges, Iſoliertes. Die äſthetiſchen Ableitungen helfen nicht und bewahren nicht vor ſchwankenden, auch ſchiefen Werturteilen. Was hilft es, über den Schöpfer des „Denkers" (gemeint iſt doch wohl Lehmbruck) zu ſagen „Er modelliert ein reichlich ausdrucksloſes Geſicht in einem jämmerlichen Rieſenſchädel und deutet auf dieſe tiefſinnige Weiſe den Denker an". Ich ſehe davon ab, daß die anonyme Form dieſes Angriffs („ein berühmter expreſſioniſtiſcher Bildhauer") nicht gerade mutig und ſchön iſt, möchte an dieſer Stelle nur zeigen, wie fruchtbar etwa eine Stilvergleichung des Lehmbruckſchen Denkers mit dem von Rodin hätte werden können. Dieſe Einzelheit nur zur Bezeichnung der Methode. Das Problem ſelbſt wäre nur auf eine Weiſe zu löſen geweſen: durch ſtilgeſchichtliche Betrachtung. Hier eben iſt Spenglers Morphologie, die ja zu ähnlichen Anſichten gelangt, trotz ihrer Anfechtbarkeit dieſem Buche doch vielfach überlegen.

Hans Mersmann (Berlin)

# Paul Hindemith

## Klavier-Konzert

(Kammermusik Nr. 2) für oblig. Klavier u. 12 Soloinstrumente
op. 36 Nr. 1
Taschenpartitur M. 4.— Klavierauszug M. 8.—

## Cello-Konzert

(Kammermusik Nr. 3) für oblig. Violoncello u. 10 Soloinstrum.
op. 36 Nr. 2
Taschenpartitur M. 4.— Klavierauszug M. 6.—

## Violin-Konzert

(Kammermusik Nr. 4) für Solo-Violine u. größ. Kammerorch.
op. 36 Nr. 3
Taschenpartitur M. 4.- Klavierauszug in Vorbereitung

Aufführungsmaterial nach Vereinbarung

Eine Gesamtübersicht über das Schaffen Hindemith's gibt
unser illustrierter Katalog „Zeitgenössische Musik".
Wir bitten, diesen kostenlos zu verlangen.

B. Schott's Söhne, Mainz / Leipzig

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. H. MERSMANN, BERLIN-CHARLOTTENBURG 2

Verlag: MELOS-VERLAG G. m. b. H.,
BERLIN-FRIEDENAU

Druck: Buchdruckerei BERTHOLD LEVY
BERLIN C 2

# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Erscheint monatlich — Der Bezug erfolgt durch alle Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen oder durch den **Melos - Verlag G. m. b. H., Berlin - Friedenau, Stubenrauch - Straße 40.** Fernruf: Rheingau 8819 · Postscheck-Konto: Berlin 102166 · Die Auslieferung besorgt **Breitkopf & Härtel, Leipzig und Berlin** · Der Preis des **Einzelheftes** beträgt 60 Pfg., das Abonnement **jährlich** 7,20 Mark, **vierteljährlich** 1,80 Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter.

Schriftleitung: **Dr. Hans Mersmann, Berlin - Charlottenburg 2., Bleibtreu - Straße 12.** Fernruf: Bismarck 1025

Zusendung von Manuskripten ist nur nach Anfrage erbeten · Allen Anfragen ist Rückporto beizufügen.

Fünftes Jahr | Berlin, Januar/Februar 1926 | Doppelheft 4/5

INHALT:



UMSCHAU:



*Wir teilten bereits durch Rundschreiben die Verzögerung des vorliegenden Heftes mit. Infolge Aenderung des Druckvertrages ließ sich die Verspätung leider nicht vermeiden. Wir glauben jedoch, für die Zukunft ein pünktliches Erscheinen wieder garantieren zu können.* *Der Verlag*

Karl Horwitz † (Wien):

# NEUE MUSIK FÜR SOLOINSTRUMENTE

## 1.

Wenn in dieser Untersuchung von Werken für ein Soloinstrument oder für zwei Instrumente die Rede ist, so handelt es sich lediglich um größtenteils einstimmige Kompositionen, welche jede Art von „Begleitung“ ausschließen und bei welchen das eine Instrument oder beide Instrumente mehr oder weniger „auf sich selbst angewiesen“ sind. Es ergibt sich von selbst, daß der Verzicht auf ein stützendes Begleitinstrument (Klavier usw.) notwendig die Selbständigkeit des Soloinstrumentes erhöht, insofern dieses womöglich alle Funktionen des ersteren zu erfüllen und die mannigfachen harmonischen, rhythmischen, melischen, klanglichen und vor allem kontrapunktischen Probleme zu lösen hat, soweit es sich nicht um Werke handelt, bei welchen es nur auf die „Melodie an sich“ ankommt, was später erörtert werden soll. Es kommen dabei die verschiedenartigsten Momente in Betracht, welche durch die gegebenen Umstände bedingt sind und das Wesen dieser Instrumentalwerke bestimmen.

Bevor nun eine allgemeine eingehende Charakteristik dieser Instrumentalgattung gegeben werden kann, der eine Übersicht über die einzelnen hierfür in Betracht kommenden Werke von Max Reger an folgen soll, muß auf die Solokompositionen J. S. Bach's zurückgegriffen werden, welche als konzentrierteste Zusammenfassung aller Möglichkeiten ihrer Zeit gleichsam den Ausgangspunkt für die Entwicklung des neueren und neuesten Schaffens auf diesem Gebiete darstellen. J. S. Bach hat drei Partiten und drei Sonaten für Violine solo (allgemein „Sechs Sonaten“ genannt) und sechs Suiten für Cello solo geschrieben (die letzte Suite eigentlich für das von Bach erfundene Violoncello piccolo [Viola pomposa] — ein Mittelding zwischen Bratsche und Cello —, die fünfte, „Suite discordable“ genannt, für die Cellostimmung C G d g. Formell lehnen sich diese Suiten und Sonaten teilweise an die Violinsonaten der zeitgenössischen Italiener, an aber auch die Klaviersuite macht ihren Einfluß geltend. Hingegen erinnern einige der Suiten in ihrem Charakter an Bach's Französische Suiten, während in stilistischer Beziehung speziell bei den sechs Violinsonaten stellenweise eine Beeinflussung durch Bach's Orgelkompositionen bemerkbar ist, die sich in der Art der Figuration und Polyphonie äußert.

Im wesentlichen aber sind sie in genialer Weise aus dem Charakter des Instrumentes heraus erfunden, ganz besonders die berühmte an den Schluß der II. Partite gestellte Chaconne, die allerdings mitunter auch die Grenzen der technischen Möglichkeiten — wenigstens nach unseren heutigen Begriffen — zu übersteigen scheint. Dies macht sich hier wie auch anderwärts (Fuge der C-dur-Violinsonate) besonders im Akkordspiel stark fühlbar, für welches zu Bach's Zeit andere Voraussetzungen gegeben waren als heutzutage. Die deutschen Violinisten spielten nämlich damals hauptsächlich noch mit dem gewölbten Bogen, dessen Haare durch den Druck des Daumens gespannt werden konnten, während in Italien — wie heute allgemein — die gerade Stange mit der mechanischen Vorrichtung der Schraube am Frosch vorherrschend war. Die Haare des gewölbten Bogens konnten also während des Spiels nach Bedarf straffer und lockerer angezogen werden. Man war daher imstande, alle vier oder auch eventuell mehr Saiten (z. B. Violoncello piccolo) gleichzeitig zu streichen, wodurch volle Akkordwirkungen erzielt werden konnten, welche heutzutage mit dem gespannten Bogen natürlich nicht zu erreichen sind. Die Akkorde müssen daher jetzt arpeggiert werden, und zwar häufig in der Weise, daß der Bogen auf die tieferen Saiten zurückgeworfen wird, was besonders im polyphonen Spiel äußerst störend wirkt. Der schlaff gespannte Bogen bringt auch bei den Akkordwirkungen eine weichere Tongebung mit sich, während die Tonstärke gegenüber dem gespannten Bogen allerdings eine Einbuße erleidet und auch gewisse Wirkungen, wie z. B. spiccato, schwer hervorzurufen sind. Für die sogenannten „großen Geigen" (Cello, Gambe usw.) wurde in Deutschland der mechanisch gespannte Bogen verwendet, weshalb bei diesen Instrumenten das Akkordspiel zurücktrat und sogar die Zweistimmigkeit seltener vorkam als bei der Violine. Wenn nun die heutige Bogentechnik gegenüber der Bach'schen naturgemäß andere Resultate zeitigt und die allgemeine Beherrschung der Streichinstrumente wesentlich gesteigert ist, so sind dennoch die bei Bach in Betracht kommenden kompositionstechnischen Momente im wesentlichen auch für das zeitgenössische Schaffen auf diesem Gebiete maßgebend.

2.

Daß seit geraumer Zeit die Gattung der Solokomposition wieder gepflegt wird, kann vielleicht als eine Reaktion auf die mehr nach außen gerichteten Wir-

kungen der Oper und des Orchesterkonzerts gedeutet werden. Diese Kunst ist vollständig nach innen gekehrt — mehr noch als Kammermusik — und birgt einen Inhalt, der infolge des Zusammenströmens der verschiedenartigsten Ausdruckselemente ungeheuer konzentriert sein muß. Selbstverständlich ist hier mehr als anderswo das zielsichere Erfassen des Wesentlichen erstes Erfordernis für die Lösung dieses Problems. Handelt es sich hier doch um die Idee, vorwiegend scheinbar einstimmige Gedanken in großen Formen auszusprechen — jedesfalls ein Wagnis, zu dessen vollständigem Gelingen es notwendig ist, daß niemals der Eindruck von Dürftigkeit aufkomme; im Gegenteil soll eher eine Bereicherung des Inhaltlichen erzielt werden, soweit Werke in Betracht kommen, die nicht auf die „Melodie an sich" gestellt sind. Nach verschiedensten Richtungen hin wird naturgemäß die Technik des Ausführenden in Anspruch genommen, wobei aber die Gefahr vorliegt, auf die Effekte als Selbstzweck zu verfallen, also eine spielerisch-artistische Virtuosität zu inaugurieren, statt aus den Effekten bloß Vorteil zu ziehen, die Technik des Instrumentes bezüglich der Erfindung auszunützen und zu Ausdrucks- und anderen Zwecken zu verwerten sowie auch seine Phrasierungs- und Modulationsfähigkeiten der Idee unterzuordnen, wofür eine höhere geistige Virtuosität des Ausführenden notwendig erscheint, die ebenso dem Ursprünglich-Musikalischen entspringen muß wie das Werk selbst. Eine allgemeine eingehende Charakteristik dieser einzig dastehenden Instrumentalkompositionen mit allen Modifikationen von Reger an bis zur Gegenwart — soweit Material zur Verfügung steht — erfordert zunächst eine Gruppierung derselben bezüglich des ausführenden Instrumentes.

Jedes Instrument verlangt eine individuelle Behandlung und beeinflußt demgemäß die Kompositionstechnik. Auch sind in diese Untersuchung Werke für zwei Instrumente, Duos, einbezogen, insofern die Selbständigkeit beider Instrumente gewahrt ist. Unter den Streichinstrumenten ist natürlich die Solovioline bevorzugt. Doch sind auch Solokompositionen für Bratsche oder Cello reichlich vertreten. Als Duos für Bogeninstrumente kommen Werke für zwei Violinen und für Violine und Cello in Betracht. Bei den Kompositionen für Bläser kommen die verschiedenartigsten Besetzungen vor, so. B. Flöte allein, zwei Flöten, zwei Klarinetten, eine Flöte und ein Englischhorn usf. Wie schon eingangs erwähnt, hat das Soloinstrument bei den nicht rein melodisch erfundenen Werken die hier fehlende Begleitung (im

weitesten Sinn) zu ersetzen. Worin besteht nun dieser Ersatz? Es kommt bei dieser Kompositionsgattung (vor allem für Streichinstrumente) keineswegs darauf an, die Fülle der hier fehlenden Begleitung durch eine bloße Mehrstimmigkeit, soweit sie dem Soloinstrument abzutrotzen ist, zu ersetzen. Dies wäre auch vollständig gegen das Wesen des Instrumentes gerichtet und würde beweisen, daß der Verzicht auf jede Art von Begleitung eher erschwerend als befreiend wirkt. Nur die Loslösung vom realen Fundament kann das dem Soloinstrument eigene freie Schweben und Sichbewegen bewirken. Gänzliche Ausschaltung der Vielstimmigkeit — wenigstens bei tonalen Stücken für Solostreichinstrumente — wäre ebensowenig am Platz, da diese oft bei Verdichtung des thematischen Inhalts zu Steigerungszwecken erforderlich ist und überdies in ökonomischem Wechsel mit der Einstimmigkeit nach Strecken des Ausruhens wieder lebendigere Bewegung bringt und dadurch ihre eigene Wirkung wesentlich erhöht. Die Beschränkung auf durchgehende Einstimmigkeit ist eher im Wesen der Atonalität begründet.

Es handelt sich also hier nicht um eine bloße Uebernahme der Funktionen des Begleitinstruments, sondern vielmehr um ein Umdenken, mehr noch: um ein Erfinden der Einstimmigkeit aus dem Gefühl für Polyphonie heraus, die in jener von vornherein gebunden sein soll. Auch die stützende Harmonie (Akkorde) und die Bässe müssen schon bei der Konzeption durch Lockerung und Verquickung mit der melodischen Linie ersetzt sein. Die rhythmische Bewegung des Begleitinstruments soll größtenteils in die Linie selbst übergehen und in deren Auf- und Abwogen enthalten sein. Die melodische Prägung muß naturgemäß intensiver sein als bei der Vielstimmigkeit, um hierdurch einen Ausgleich zu schaffen — es kommt bei der einstimmigen Komposition besonders auf die Prägnanz des Einfalls an. Schließlich soll die Einstimmigkeit überhaupt in ihrer klanglichen Wirkungskraft derart erhöht werden, daß daraus der Eindruck einer Vielstimmigkeit resultiert. Das hier wichtigste Problem, eine Mehrstimmigkeit hervorzurufen, kann nun, je nach dem Instrument, auf die verschiedenste Art gelöst werden, wobei nicht nur kontrapunktische, sondern auch harmonische, rhythmische, melische und klangliche Elemente von Bedeutung sind, welche die bei der realen Mehrstimmigkeit vorhandenen Füllwirkungen vorzutäuschen imstande sein müssen, wobei allerdings für die Kompositionstechnik maßgebend ist, ob mehr ein Streben nach harmonischer Fülle als nach melodischer Klarheit vorwiegt. Vor allem kommen hier

die sogenannten „Scheinstimmen“ (innere Melodie) in Betracht, die in der realen einstimmigen Linie gleichsam versteckt enthalten sind und durch verschiedenartiges Heraustreten mehrerer einzelner Töne oder ganzer Tonreihen aus der realen Stimme gebildet werden, die, gehörsmäßig miteinander verbunden, eine zweite, dritte usf. Linie ergeben. Es sind hierdurch Energien in die Einstimmigkeit gebracht, die niemals durch eine akkordliche Polyphonie erreicht werden können. Diese kann bei Streichinstrumenten als Gegensatz zur Scheinstimmentechnik auftreten, in Anpassung an die heutige Bogentechnik, wobei auch schon ein freiphantastisches Element dadurch in Erscheinung tritt, daß oft ein Fortschreiten der Nebenstimmen der schwierigen Ausführbarkeit wegen nur angedeutet und vom Ohr vervollständigt werden muß, wie überhaupt manchmal eine durch die polyphone Satzart nötig gemachte kühne, mitunter ans Gewaltsame streifende Ausführung zutage tritt.

Die Scheinstimmentechnik setzt sich in Werken für Solostreichinstrumente aus einer ganzen Reihe von Möglichkeiten zusammen. So ergibt die Verwendung der leeren Saiten in Abwechslung mit gegriffenen Tönen (überschlagende und untergreifende Stimme) eine Schein-Zweistimmigkeit (Beisp. 1); herausspringende Töne, welche dann eine obere oder untere Grenzlinie (Baßstimme) bilden, können als diatonisch oder chromatisch an- und absteigende Linie oder außer ihrer melodischen Bedeutung in ihrer Zusammengehörigkeit als Bestandteile von Akkorden erscheinen — eine akkordliche Verkleidung des Linearen. Hohe und tiefe Scheinstimmen durchkreuzen die Realstimme, die oft durch plötzliche mehr oder weniger große Sprünge nach unten gleichsam zerrissen wird, wodurch die melodische Linie eine Unterbrechung erfährt und zugleich Baßstimmen gebildet werden (Beisp. 2). An Stelle längerer Notenwerte tritt ein oftmaliges Wiederanspielen desselben Tones in kleineren oder größeren Distanzen, welches bei längeren Strecken als Ersatz eines Orgelpunktes gilt, leere Saiten werden naturgemäß für reale Orgelpunkte verwendet. Die Verschleierung der Scheinstimmen durch das ganze Gewebe der melodischen Linie macht aber in vielen Fällen eine scharfe Abgrenzung von Real- und Scheinstimme schwer möglich und es darf dann nicht ein Zerpflücken der Realstimme und eine übertriebene Ausdeutung Platz greifen, die um jeden Preis dort eine Pseudopolyphonie konstatieren will, wo nichts anderes als eine bloße Bewegungstendenz der realen Stimme klar zu sehen ist. Häufig sind hingegen die

Uebergänge deutlich zu erkennen. Zur Fixierung des harmonischen Gerüstes kommen verschiedene Kunstmittel zur Anwendung: Passagen, Arpeggien (Wirkung des Vollen durch zerlegte Akkorde, wobei die höchsten Töne eine Scheinstimme bilden können) Figurationen aller Art, die jedoch von melodischen Verzierungen zu unterscheiden sind, Doppelgriffe, welche hier mehr als sonst ausgebeutet werden, und ein unterbewußtes Weiterklingen der einmal angedeuteten Harmonie und Harmoniebässe. Rhythmische Gegenüberstellung der Real- und Scheinstimme, unwillkürliche regelmäßige oder unregelmäßige Betonung der heraustretenden Töne (Beisp. 3) sowie rhythmische Verschiebungen sorgen für Bewegung, die außerdem durch die schnellere oder langsamere Aufeinanderfolge der hervortretenden Grenztöne reguliert wird.

Als ein Mittel der Kontrastierung und Vortäuschung der Fülle erscheint fallweise die Verlegung der Melodie in verschiedene Stimmen, die, auf mehreren Saiten ausgeführt, den Eindruck einer Vielstimmigkeit hervorrufen, während die Versetzung von Themen- und Motivteilen in andere Oktaven oft aus technischen Gründen erfolgen muß, wie denn die melodische Behandlung der Themen selbst wegen der technischen Begrenzung des Soloinstruments mitunter freier erscheint. Klangliche Wirkungen werden durch Verwendung der leeren Saiten, des Pizzikato im Wechsel und Zusammenspiel mit dem Legato, des Flageolett und Glissando sowie durch Verstärkungen und Verdoppelungen erzielt. Klangeigentümlichkeiten entstehen auch durch Umstimmen der Saiten, was mitunter auch die Ergänzung harmonisch notwendiger Töne bezweckt. Die Wahl der Tonarten wird in gewissem Sinn durch den Charakter des Instruments bestimmt.

Diese angeführten Momente, die in ihrem Zusammenwirken für den Charakter der Werke für Solostreichinstrumente maßgebend sind, kommen naturgemäß bei den Duos für Streicher weniger in Betracht, insofern sie sich auf beide Instrumente bei aller Wahrung deren Selbständigkeit verteilen. Die Solobläserwerke und Bläserduos in ihrer verschiedenartigen Besetzung schalten von selbst alles aus, was nicht im Bereiche der charakteristischen und technischen Möglichkeiten der Instrumente gelegen ist, ersetzen dies aber durch mannigfaltigere Differenzierungen der Farbe und Agilität. Als Formentypen der Solostücke und Duos erscheinen die Sonate und Suite mit ihren Modifikationen und gegenseitigen Einflüssen sowie die freie Phantasie. Es ist kaum möglich, alle kompositionstechnischen Faktoren,

auf die es hier ankommt, erschöpfend zu behandeln; aber die hier erwähnten mögen immerhin zeigen, wie zahlreich und kompliziert die Probleme sind, welche bei diesen so einfach und ungekünstelt erscheinenden Werken ins Gewicht fallen, die in ihrem stark vergeistigten Wesen gleichsam den Triumph über das Materielle symbolisieren können.

3.

Der erste in neuerer Zeit, dessen Schaffen sich in bedeutender Weise auch dieser Kunstgattung wieder zuwandte, war Max Reger, hier ebenso reichlich spendend wie auf anderen Gebieten. Es liegen von ihm folgende Soloviolinwerke vor: Vier Sonaten op. 42 (Universal-Edition), Sieben Sonaten op. 91, Präludien und Fugen, Chaconne usw. op. 117, Nr. 1 bis 8 (Bote & Bock), Präludien und Fugen op. 131 a, Nr. 1 bis 6, und Präludium (E-Moll, Nachgelassenes Werk) (Simrock). Für Solobratsche schrieb er: Drei Suiten op. 131 d (Simrock); für Solocello: Drei Suiten op. 131 c (Simrock); für zwei Violinen: Drei Duos (Canons und Fugen im alten Stil) op. 131 b (Simrock) und Allegro (Nachgelassenes Werk, Tischer & Jagenberg). Es würde natürlich zu weit führen, auf jedes dieser Werke hier näher einzugehen, wo nur eine Uebersicht des zeitgenössischen Schaffens gegeben werden kann. Alle Reger'schen Solokompositionen sind vor allem meisterlich aus dem Charakter des Instruments heraus erfunden. Polyphone Strecken wechseln in ökonomischer Weise mit realer Einstimmigkeit, wobei natürlich in den Fugen erstere vorherrschend sind, während letztere zumeist nur auf die Zwischenspiele beschränkt bleibt. Die Ausnützung der Doppelgriff- und Verdoppelungstechnik geht bei Reger sehr weit und die Schwierigkeiten der Ausführung im allgemeinen dürften kaum geringer sein als bei Bach, besonders was die Chaconne für Sologeige betrifft (op. 117, Nr. 4), die durch ihre Phantasie, Wucht und Triebkraft überaus eindringlich wirkt. Die Ausdrucksfähigkeit lyrischer Strecken oder Sätze erreicht oft unglaubliche Intensität, die bei jedem Verzicht auf das rein Klangliche allein in der Führung der Linie begründet ist (z. B. Suite für Bratsche allein op. 131 d, Nr. 1, G-Moll). Die Duos für zwei Violinen ergeben aus ihrem Wesen wieder eine andere Technik, die einerseits infolge der ausgesprochenen Zweistimmigkeit die Scheinstimmen weniger ausnützt, anderseits aber bei deren fallweisem Auftreten naturgemäß eine noch reichere Polyphonie vortäuscht als bei den Solokompositionen, indem neben der ersten

realen Stimme die zweite oft noch eine Anzahl von Scheinstimmen enthält — abgesehen von dem Ineinandergreifen beider Stimmen (Beisp. 4, 5). Vorwiegend einstimmig in der Erfindung, gestützt durch akkordliche Harmonik, ist „Ein Sommermärchen“ für Violoncello allein von Joseph Haas, op. 30 (Wunderhornverlag), eine Folge mehrerer kurzer Sätze (Divertimento) origineller Art, in welchem Anmut und Innigkeit mit groteskem Humor abweselt. Anders erscheint die aus der Atonalität herausgewachsene Einstimmigkeit bei Paul Hindemith, von welchem zwei Sonaten für Violine Solo op. 31, zwei Sonaten für Viola Solo op. 11, Nr. 5, und op. 25, Nr. 1, eine Sonate für Violoncello Solo op. 25, Nr. 3, und eine kanonische Sonatine für zwei Flöten op. 31, Nr. 3 (alles bei Schott) erschienen sind. Hier werden harmonische Rückungen oft durch Zerlegung der Akkorde betont, die Doppelgrifftechnik wird ausgenützt und charakteristische rhythmische Verschiebungen bringen, unterstützt durch die harmonische und klangliche Phantastik einen originell-grotesken Zug in das Ganze. Die hervorragende praktische Beherrschung der Streichertechnik bringt es mit sich, daß alles aus dem Instrument heraus erfunden und echt musikantisch-spielerisch empfunden ist. Die kanonische Sonatine für zwei Flöten gewinnt durch Gegenüberstellung der verschiedenen Lagen und Spielarten der Instrumente klangliche Eigentümlichkeiten. Philipp Jarnach's Sonate für Violine Solo op. 13 (Schott) zeigt wieder den feinsinnigen und vornehmen Musiker. In ihr findet sich neben langen einstimmigen Strecken reale Zwei- oder Mehrstimmigkeit bei thematischen und motivischen Verdichtungen vor. Die äußerst charakteristischen Sätze, deren spukhafter zweiter durch seine straffe Rhythmik besondere Eigenart hat, geben in der Prägnanz der Einfälle und der Art ihrer Durcharbeitung ein persönliches Bild. Bei Alois Hába ist in der Phantasie und Musik für Violine Solo im Vierteltonsystem op. 9a und 9b (Universal-Edition) die einstimmige Linie vorherrschend, während die Phantasie für Violoncello Solo im Vierteltonsystem op. 19 (Manuskript) auch akkordliches Spiel aufweist. Ob das Vierteltonsystem, das Hába bekanntlich verficht, auf Solowerke anwendbar ist, bleibe dahingestellt. Artur Schnabel bringt in seiner fünfsätzigen (!) Sonate für Violine Solo (Manuskript), die rhythmisch ganz frei gestaltet ist, die Scheinstimmen auch graphisch zum Ausdruck; in Eduard Erdmann's größtenteils einstimmig gehaltener Soloviolinsonate op. 12 (Ries & Erler) ist stellenweise auch reale Zweistimmigkeit enthalten. Die Soloviolinsonate op. 36 von Egon Wellesz (Universal-Edition) zeigt oft

deutlich obere und untere Grenzstimmen (Beisp. 6), die sich auch divergierend bewegen. Noch mehr rhapsodischen Charakter als die Violinsonate trägt Wellesz' Solocellosonate op. 30 (Universal-Edition), die aus einem von buntwechselnden Rhythmen und Stimmungen durchzogenen Satz besteht. Eine zweite Cellosonate ist im Erscheinen begriffen. Hanns Eisler versteht es in seinem ausgezeichnet gearbeiteten, originell-skurrilen zweisätzigen Duo für Violine und Violoncello op. 7 (Universal-Edition), dort, wo es geboten, durch reichliche akkordliche Stützung und polyphone Bewegung Fülle des Klanges zu erzeugen. Mehr auf das Virtuose hin ist die Soloviolinsonate op. 16/II von Paul Amadeus Pisk (Manuskript) angelegt, die streckenweise reale Zweistimmigkeit zeigt, hingegen besonders in den rhythmisch leichtbeschwingten Teilen ganz auf eine Linie gestellt ist. Das Scherzo hat durch seine dahinhuschende Unruhe große Wirkung. Pisk's Solocellosonate op. 16/I (Manuskript), vorwiegend einstimmig, weist fallweise die Technik des scheinbaren Nachklingens einzelner Töne über die andere Stimme auf. Der Haupteinfall des ersten Satzes ist ganz aus dem Pathos des Instruments geboren. Karl Wiener, einer der ersten, die nach Reger für ein Soloinstrument schrieben — vor 9 Jahren —, stellt in seiner tonal gehaltenen Suite (Improvisation, Burleske, Romanze und Rondo) für Solovioline (Manuskript) prägnante Einfälle hin, die mitunter ausgesprochen kontrapunktisch erfunden sind, während die eindringliche Gesangsthematik akkordlich durchwärmt wird. Sein dreiteiliges Duo für Flöte und Englischhorn (Manuskript) ist größtenteils kanonisch geführt. In immer neuen kontrapunktischen Kombinationen suchen und verlieren sich beide Stimmen, gehen gegen Schluß streckenweise solistisch, finden sich wieder in engerer kanonischer Aufeinanderfolge, um nach endlicher Vereinigung in Oktaven sich wieder ganz zu trennen und zu verflüchtigen. Hugo Kauder geht es in seinen Stücken — sie erscheinen demnächst in der Universal-Edition — sozusagen um eine „absolute" Melodie: eine Melodie, die weder von einem Harmonie-Fundament noch von einem gegebenem metrischen Schema abhängig ist, wo vielmehr jeder Ton ganz frei den in ihm liegenden rhythmischen und melodischen Impulsen folgt. Die einzige noch bleibende Bindung zwischen den Tönen ist die (fünf- oder siebenstufige) Skala (Griechen, Kirchentöne!) (Beisp. 7) — eine einsame Kunst. Die drei „kleinen Suiten" für Solobratsche, Solocello und Soloflöte enthalten intensivsten Ausdruck, aber auch sich übermütig aus-

tobende Spielfreudigkeit und bravouröses Pathos. Zoltán Kodály verwendet in seiner Solocellosonate op. 8 (Universal-Edition) die Stimmung H[1] Fis d a zur Ergänzung nach der Tiefe. Das von wilder rassiger Leidenschaft durchglühte und von großem lyrischen Ausdruck erfüllte Stück zeigt größtenteils einstimmige Linien, die straffe Rhythmen und melodische Spannungen in sich tragen. Arpeggien und Akkorde sorgen für Füllwirkungen, die auch durch häufiges Aufeinanderprallen diskrepanter Harmonien erhöht werden. Alexander Jemnitz' Soloviolinsonate op. 18 (Tischer & Jagenberg) offenbart eine zu starken Klang- und Ausdruckswirkungen führende Beherrschung aller Spezialtechniken des Instruments, die oft auch streckenweise in ganz grotesker Art gebraucht werden (Flageolettwirkung im III. Satz). Ihre Eigenart wird noch durch die Sonate für Viola da Gamba allein, op. 24 (Manuskript) übertroffen. Hier gibt die Sechssaitigkeit Veranlassung zur Ausnützung des großen Umfanges in bezug auf Tondistanz und Fülle. Lange einstimmige lyrische Strecken wechseln mit Doppelgriffen, die oft sprungweise in rascher Aufeinanderfolge auftreten, wodurch interessante Akkordwirkungen erzielt werden (harmonische Rückungen, Beisp. 8). In Lothar Windsperger's zahlreichen Solowerken kommen Einstimmigkeit, Scheinstimmen, akkordliche Stützung und virtuose Arpeggientechnik zur Anwendung. Die minutiöse Durcharbeitung des thematischen Materials wird durch interessante Harmonik gewürzt. Soloviolinwerke: Sonate, 15 Improvisationen (3 Hefte); für Solobratsche: Ode; für Soloviolоncello: 2 Sonaten (alles bei Schott). Walter Courvoisier zeigt in seinen teilweise aufs Bravouröse gestellten 6 Suiten für Solovioline op. 31 (Tischer & Jagenberg) harmonische Gewähltheit. Soloviolinwerke schrieben noch: Julius Weismann, Sonate op. 30, Konrad Ramrath, Sonate op. 30, Reinhard Oppel, Sonate op. 12 (alles bei Tischer & Jagenberg), Wilhelm Kempff, Sonate op. 13, Stefan Frenkel, Sonate op. 1, Sonia Fridman-Gramatté, Drei Capricen, Partita und Sonate (alles bei Simrock). Von Emil Bohnke sind drei interessante Sonaten op. 13 (für Solovioline, Solobratsche und Soloviolоncello, Simrock) erschienen; August Halm's drei Sonaten für Solovioline (Heft 9 bis 10 der „Hausmusik", Zwissler, Wolfenbüttel) sind als Bach-Kopien anzusehen. Zu erwähnen sind noch unter anderem Claude Debussy's bekannte, rein melodisch erfundene, klanglich abgetönte Kammersonate für Soloflöte (Durand & Fils), Maurice Ravel's Sonate pour Violon et Violoncelle en quatre

Paul Hindemith, Sonate f. Viola Solo, Op. 11 Nº 5, IV. Satz.

Lebhaft

1 


Max Reger, Suite f. Violine allein, Op. 42, I. Satz.

2 

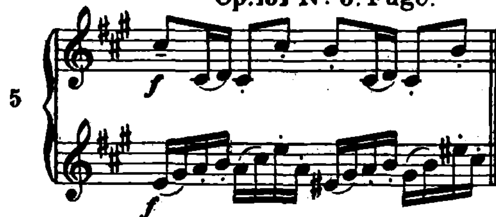

Paul Hindemith, Sonate f. Violine allein, Op. 31 Nº 1, V. Satz.

3 


Max Reger, Duo f. Violine, Op. 131 Nº 1. Canon

4 


Max Reger, Duo f. Violine, Op. 131 Nº 3. Fuge.

5 


Egon Wellesz, Sonate f. Viol. Solo Op 36, IV. Satz.

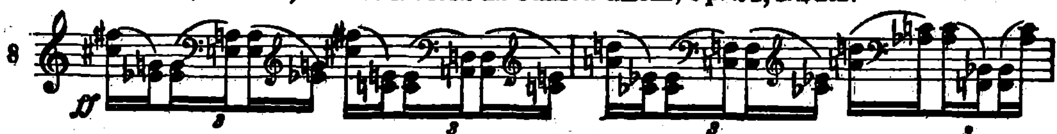
6 

Hugo Kauder, Kleine Suite f. Bratsche allein, Präludium.

Ziemlich langsam.

7 


Alexander Jemnitz, Sonate f. Viola da Camba allein, Op. 24, I. Satz.

8 

parties (Durand), die besonders durch ihre harmonischen Überschneidungen interessant erscheint, und Francis Poulenc's auf Harmonie gestellte rhapsodische Sonate für zwei Klarinetten.

Bei der Fülle und Vielseitigkeit des Materials mußte von jeder eingehenden Detailuntersuchung der einzelnen Werke abgesehen werden, was auch im Interesse der Tendenz gelegen war, das zeitgenössische Schaffen auf diesem Gebiete bloß zu überblicken.

Jón Leifs (Island):

## NEUKLASSISCHE INTERPRETATION

Das geistige Musikleben steht in einer Zeitwende. Man stellt den „Untergang der Romantik" fest. In der Tat bestreitet auch niemand, daß der Krieg die Menschen härter machen konnte. Die Romantik hatte sich vor dem Kriege durch ein gewisses Wohlleben, oder zumindest durch eine gewisse Bequemlichkeit des Lebens zu einer Art Verweichlichung der Überreife entwickelt. Der Krieg brachte eine Veränderung in der Entwicklung der Jugend. Die junge Komponistengeneration wendete sich zunächst gegen die Spätromantik der Vorkriegszeit. Was im Musikschaffen der Jugend zuerst zum Vorschein kam, muß jetzt anfangen, sich auch in der Interpretation bemerkbar zu machen, und darin sind schon die ersten Anzeichen da. Im Schaffen wie im Nachschaffen nennt man diese Bestrebungen Neuklassik. Dabei muß es sich in gewissem Sinne auch um eine Renaissance der Altklassik handeln, und zwar in erster Linie um die stilreine Wiedergabe der klassischen Werke. Hierin hat die Romantik einen direkten Schaden angerichtet, denn die heute allgemein übliche Interpretation der altklassischen und spätklassischen Werke ist bereits so stark romantisch entstellt wie es kein Mensch glauben wird, der

nicht die Originalpartituren vorurteilsfrei betrachtet und studiert hat. Abgesehen von allen Instrumentationsverbesserungen, die bei stilreinem Vortrag wenig schaden, werden die elementarsten Vortragszeichen der Komponisten einfach übersehen oder in ihr Gegenteil umgewandelt. Alle diese romantischen Entstellungen sind zugleich Verwischungen und Verschmelzungen weichlicher Art. An Stelle charaktervoller Originaltempi ist das verlangsamte t e m p o r u b a t o der Romantik getreten. Manche dieser Entstellungen sind nicht nur häufig, sondern als fast alleingültig eingebürgert. In den meistgespielten klassischen Werken, speziell in Beethovens Symphonien, kann man die Entstellungen sogar an bekanntesten Einzelheiten takt- und stimmenweise in einer Aufführung nach der anderen feststellen. In den weniger gespielten altklassischen Werken gibt es weniger durch Tradition feststehende Einzelheiten der Entstellung. Mit besonderer Berücksichtigung eben dieser Werke wollen wir an dieser Stelle unsere Betrachtungen aufstellen. Bezeichnend ist, daß klassische Werke unbearbeitet fast gar nicht zu haben sind. Man mag über die Bearbeitungen denken wie man will. Es muß aber zugegeben werden, daß eine Bearbeitung, wenn auch noch so stilrein oder noch so anregend und genial, doch eine persönliche Angelegenheit ist, die nur im Zusammenhang mit der Person des Bearbeiters und seiner Ausführung den vollen Wert hat. Man hat viel über die Ausführung alter Musik geschrieben und scheint dabei immer weiter vom Ziel gekommen zu sein. Zur Ausführung alter Musik gehört weniger Gelehrsamkeit, als Sinn für den Charakter dieser Musik. Dieser Sinn wird auch letzten Endes immer der einzige Maßstab sein. Auch die Gelehrsamkeit wird das fehlende Rückgrat nicht ersetzen, aber eben das Rückgrat ist bei der Ausführung alter Musik verschwunden. Der fast alleinherrschende Wechsel zwischen forte und piano (ohne cresc. oder dim.) wird übersehen, Rhythmus und Akzent sind verschwunden, polyphone Intelligenz ist nicht da. Statt dessen bestehen die Interpretationen der klassischen Werke aus ewigen crescendi und diminuendo überschwänglichster, oft aufdringlichster Art, begleitet von wechselndem ritardando und accellerando, rhythmischen Willkürlichkeiten; selbst der Akzent, wenn er überhaupt da ist, wird nur Höhepunkt nach einem crescendo und vor einem diminuendo; statt zurückhaltender polyphoner Vertiefung, hört man im Orchester die Melodie (die Oberstimme) im sausenden vibrato (beim Klavier das Pedal) schwelgen. Zur Erreichung größerer sentimentaler Wirkung werden verschleppte Tempi bevorzugt. Dabei ist die große Menge zu Tränen

gerührt und die Presse lobt die eindringliche Wiedergabe. Macht man nur den Versuch, von dieser Sitte abzuweichen und etwas nicht so aufzuführen, so muß man bei Orchesterwerken Wochen damit zubringen, crescendi, diminuendi ritardandi, Bindungen, Stricharten und andere raffinierte Nuancen der Bearbeiter Takt für Takt aus den Orchesterstimmen auszustreichen, hat nachher einen Kampf mit dem Orchester, welches das Werk tausendmal unter den „höchsten Autoritäten" gespielt hat; zum Schluß tadelt oft die Kritik vernichtend das, was man mit vielen Mühen aus dem Orchester herausholen konnte; das andere, was man mangels Proben oder aus anderen Gründen dem Orchester durchlassen mußte, wird dagegen von der Kritik meist in gewohnter Weise gelobt. So ist es tatsächlich bis heute gewesen. Zu jeder Musik gehören natürlich Nuancen, aber bei den Klassikern sind diese fast immer nur in vornehmer Zurückhaltung am Platze oder, was sehr wichtig ist, sie sind zur Belebung der Polyphonie da. Es ist doch gewiß nicht Nachlässigkeit oder Zufall, daß sogar noch eine Mozartsche Partitur weder ein crescendo, diminuendo noch ritardando enthält. Ist doch gerade Mozart sonst sehr genau. Die Orchesterstimmen, die uns zur Verfügung stehen, sind, wie oben erwähnt, dagegen meist entstellt. Es wäre der Mühe wert, nachzuforschen, in wie vielen klassischen Orchester- und Kammermusikwerken unbearbeitetes Aufführungsmaterial zu haben ist. Die Zahl würde wohl sehr gering sein, wenn nicht gleich Null.

Die feststehenden Einzelheiten in den üblichen Repertoire-Werken, im besonderen in Beethovens Symphonien, hat der Verfasser dieser Zeilen gleichzeitig in Aufsätzen anderer Fachzeitschriften zu zeigen versucht. Wenn wir unsere Untersuchung kurz zusammenfassen, so sind die häufigsten Entstellungsmerkmale: Verschlepptes Rubato-Tempo, gefühlsselige Crescendi und Diminuendi, willkürliche Ritardandi, flirtende Ausschmückungen, Ueberbetonung der Oberstimmen oder Hauptstimmen, Verdeckung der Mittelstimmen und Bässe, Uebervibrati, Dehnung oder Verwischung der Akzente und Rhythmen; mit einem Wort: Verschmelzung. Die fehlenden klassischen Merkmale sind: Starrer Wechsel zwischen Forte und Piano, lebendige Staccati, polyphone Intelligenz, herbe Nonvibrati, prägnanter Akzent und Rhythmus; mit einem Wort: Verdeutlichung.

Die Einführung klassischer und neuklassischer Interpretation erfordert jahrelange ungestörte Arbeit, speziell mit den Orchestern. Mögen Wortbetrachtungen noch so viel dazu beitragen, entscheidend ist immer die künstlerische Tat.

Armin Knab (Rothenburg/Tbr.):

## LUDWIG WEBERS „CHRISTGEBURT"

Bis zum Tode Bachs stand das Volkslied in engster Beziehung zur Kunstmusik. Dufay, Josquin kontrapunktierten ihre Messen über weltliche Lieder. Die Blütezeit des a cappella-Stils im 15. und 16. Jahrhundert stützt sich auf das Volkslied, das man kunstvoll zu bearbeiten nicht müde ward. Bachs Kunstwerk wurzelt in seinem für das Volk als religiöse Gemeinschaft wesentlichen Teile im geistlichen Volkslied, im Choral. Seinen Kantaten, Passionen, Motetten und Orgelvorspielen liegt der Choral als allgemein bekannter, im Volk unmittelbar lebendiger Tongedanke zugrunde und vermittelt auch dem Laien den Zugang zu höchsten und kunstvollsten Werken der Tonkunst, die durch diese Verankerung in einer alle Schichten umspannenden Geisteswelt nicht vollkommen volksfremd werden konnten. Seit Bachs Tod verlor das Volkslied seine unmittelbare Beziehung zur Kunstmusik. Die Wiener Klassiker leiten die Musik von einer Gesellschaftskunst zum Selbstbekenntnis. Schubert sang seine eigenen Weisen, die vom Form- und Gefühlsbereich des Volkslieds ausgingen, aber nicht unmittelbar daran anknüpften. Wagners Musikdrama steht im Gegensatz zur russischen Nationaloper[1], die auf Volkslied und Volkstanz aufgebaut ist, dem Volkslied völlig fern. Mit dem zunehmenden Individualismus in der Tonkunst wurde die Entfremdung immer größer. Die höchsten Bereiche der Tonkunst wurden trotz Beethovens, trotz Wagners Appell an alle ein Vorrecht der Gebildeten. Die breite Masse hingegen hatte das echte alte Volkslied, dessen Blütezeit in das 14. bis 16. Jahrhundert fällt, längst vergessen. Sie schuf sich als Ersatz das volkstümliche Lied, dessen falsche Gefühlseinstellung sich in Sentimentalität und schwächlicher Melodiebildung auswirkte. An dieses Lied denkt heute noch der Musiker, wenn vom Volkslied die Rede ist, oder er vermengt geringschätzig beide Begriffe.

Das wahre alte Volkslied, von Herder, Brentano und Arnim, Uhland literarisch wieder erweckt, dann durch die deutsche Wissenschaft auch in seinem musikalischen Teil erforscht, gesammelt und vor Vergessenheit geschützt, wurde ganz unerwartet wieder lebendig in der Jugendbewegung; deren Verdienst und

---

[1] Vor allem die Opern von Rimsky-Korsakoff und Mussorgsky; besonders aufschlußreich ist Mussorgskys eigener Klavierauszug zum Boris Godunow (Verlag Breitkopf und Härtel).

nicht das der Chorvereinigungen ist es, wenn das Volkslied wieder aufwachte und dort erklang, wo es hingehörte, in freier Natur beim Wandern, bei der abendlichen Rast im verträumten Städtchen, beim winterlichen Zusammensein. Das Bedürfnis nach Bearbeitung trat hervor. Eine reiche Literatur entstand abseits des offiziellen Musikbetriebs, die sich ihre eigenen Ausdrucksmittel schuf: Lautenbegleitung, polyphonen Chorsatz, hinzutretende Einzelinstrumente. Scherrers und Kothes Lautenbearbeitungen[2], die Sammlungen von Götsch, „Der Jungfernkranz“,[3] Walther Reins deutsche Lieder vergangener Jahrhunderte in polyphonem Chorsatz,[3] Jödes altdeutsches Liederbuch[3] bezeichnen die wichtigsten Stufen. Jödes grundlegend neues Schulmusikbuch „Der Musikant“[3] fußt ausdrücklich auf dem guten Volkslied, indes die Arbeiten in der Musikantengilde[3] auch theoretisch das Unterscheidungsvermögen zwischen hoch- und minderwertigem Volkslied schärften und zu einer unglaublich feinfühligen Melodielehre verdichteten.

Die Kunstmusik hatte inzwischen in der „neuen Tonkunst“ den denkbar größten Abstand vom Volkslied erreicht. Hier schien jede Verbindung abgerissen. Die Spaltung in eine noch im Volkstum verwurzelte, die wesentlichen Werte alter Zeiten treu pflegende, aber auf einen bestimmten Kreis, die Jugend- und Volksmusikbewegung, beschränkte Musikkultur und in eine von internationalen Impulsen bestimmte, mit der Vergangenheit jäh abbrechende Tonsprache, die zunächst nur für die Beteiligten zugänglich war, schien besiegelt. Was zwischen den beiden Polen lag, der sich in hergebrachten Geleisen bewegende, immer mehr ins Merkantile ausgleitende offizielle Musikbetrieb, schien als Schöpfer neuer Werte wenig zu verheißen. Die letzte Folge der seit Bachs Tod beschrittenen Linie zunehmender Entwurzelung der Musik aus Gemeinschaftsbereichen war vollzogen.

In diesem verhängnisvollen Zeitpunkt geschieht ein unerwartetes Zeichen: ein Funke schlägt von Pol zu Pol; die Volksmusik wird lebendig bei einem, der von der neuen Tonkunst herkommt, und es entsteht ein einzigartiges Werk: Ludwig Webers „Christgeburt“.[4]

Hatten sich die der Jugendbewegung angehörigen Bearbeiter vornehmlich an alte Stile gehalten — das Schöpferische dabei sei deswegen nicht gering geachtet —,

---

[2] Verlag Hofmeister, Leipzig, und Heinrichshofen, Magdeburg.
[3] Verlag Kallmeyer, Wolfenbüttel.
[4] Verlag Kallmeyer, Wolfenbüttel.

so ist in diesem Werk erstmals eine Sprache gesprochen, die stärker aus unserer Zeit kommt und von einer starken Persönlichkeit gesprochen wird. Weber hat das alte Volksgut in sich aufgenommen und aus seinem Geiste wie etwas Eigenes wiedergeboren, so daß man kaum mehr von Bearbeitung sprechen kann. Die unglaubliche Einfachheit und Neuheit vieler seiner Lösungen geben dem Werke seine einzigartige Bedeutung. Mit Notwendigkeit steht es in Webers Entwicklungsgang. Weber hat in einem frühen Opernfragment ein antikes Problem in Angriff genommen; in einer den ganzen Überschwang der Jugend kündenden Symphonie von gewaltigen Ausmaßen die Grenzen der musikalischen Konvention überschritten; in seinem 2. Streichquartett und stärker noch im Bläserquintett in einer ganz vom Hergebrachten losgelösten Tonsprache persönlichste Gefühlsentwicklungen wiedergegeben und die Grenzen seines Ausdrucksvermögens abgesteckt. Über Wert und Geltung dieser Werke zu urteilen, in denen neben völliger Freiheit der Einzelstimmen doch auch schon eine persönliche, dem Zufall weitgehend entrückte Harmonik gewonnen wurde, sei hier nicht unternommen. Vielleicht werden sie von einem späteren Entwicklungspunkt aus betrachtet wieder als Vorstufen zu einer objektiven Thematik aus objektivem Inhalt schöpfenden Musik erscheinen. Hier sei nur von der Bedeutung dieser Werke für das Christgeburtspiel die Rede. Und da erweisen sich die gewonnenen Errungenschaften als bedeutsame Grundlage des Werks hinsichtlich der unkonventionellen und erfindungsreichen Ausgestaltung. Noch wesentlicher sind die dem Werk vorausgehenden Volkslied-Bearbeitungen für Chor mit verschiedenen Einzelinstrumenten, in denen sich das Christgeburtspiel schon unmittelbar ankündigt. Die höchst-persönliche Affektsprache in der Kammermusik und die Umschmelzung gegebener objektiver Formen zu reizvollen Neuschöpfungen sind die Pole Weberschen Schaffens. War aber bei den Volksliedbearbeitungen das schwächere Volkslied der neueren Zeit vorzugsweise vertreten, so brachte die Berührung Webers mit der musikalischen Jugendbewegung eine entscheidende Geschmacksklärung und einen Zustrom an alter Volksmusik, die das Christgeburtspiel erst möglich machten.

„Christgeburt" ist ein Kammerspiel nach einem Text aus Oberufer mit Musik nach alten Liedern zum Darstellen, Singen und Tanzen. Mit dieser Titelwiedergabe ist das Wesentliche über Form und Mittel gesagt. Die Ausführenden sind auf der Bühne: Die Kumpanei, bestehend aus drei Sprechern, dem Verkündigungs-

engel, Maria und Josef, Wirt und Wirtin, Gästen, einigen Musikanten und den Tänzern. Vor der Bühne sind Chor, zwei Einzelstimmen und ein kleines Orchester an der Ausführung beteiligt. Darstellung und Musik lösen sich ab. Die zahlreichen Versuche zur Wiederbelebung des alten Volksspiels erfahren hier mit einer Neufassung der alten geistlichen Volkslieder verbunden eine erste Krönung. Das Entscheidende ist die Musik; im Mittelpunkt des Geschehens steht der Chor als Träger der lyrischen Entfaltung. Bewundernswert sind vor allem die zahlreichen Lösungen von vollkommenster Einfachheit. Die Intrade, die alle musikalischen Kräfte vereinigt, besteht aus einer völlig ungezwungenen Verbindung des Chorals: „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" (Frauenstimmen) mit dem Lied: „Alle Welt springe und lobsinge" (Männerstimmen).

1 Instr.
Frauenst.
Wie schön leucht' uns der Mor - gen - stern
Männerst.
Al - le Welt sprin - ge und lob - sin - ge, Christ dem Neu - ge - bor - nen

Beispiel 1

Alle Instrumente spielen dazu die Umkehrung des Choralanfangs im Einklang. Diese drei selbständigen Linien, jede von anderer Farbe, heben sich klar voneinander ab und bilden doch ein bezwingendes Ganzes von größter Eindringlichkeit. Im Mittelteil wird der Choral überzeugend weitergeführt. Die vorausgenommene Umkehrung in der zweiten Frauenstimme ist ein Beispiel von Webers großer kontrapunktischer Kunst, der nicht das Geringste von Schulgeschmack mehr anhaftet, die in ihrer blutwarmen starkgeformten Art das strikte Gegenteil jenes oft gepriesenen „Könnens ohne Zweck und Notwendigkeit" ist. „Maria ging übers Gebirge", singt eine Frauenstimme allein; eine Violine spielt dazu eine Weise, deren erster Teil aus dem Mittelstück des Lieds, deren Mittelteil aus dem Eingang des Lieds

frei gebildet ist. Das sind keine willkürlichen, freierfundenen Linien, die nebeneinander herlaufen, hier waltet strengstes Gesetz organischen Wachstums. Zum Choral: „Vom Himmel hoch“ erklingen zwei Violinen, die sich an der D-Dur-Leiter in die Höhe ranken. „Kommet ihr Hirten“ ist ein Meisterstück einfachsten originellen Satzes. Die edle harmonische Fassung des uralten Weihnachtslieds: „Es ist ein Ros' entsprungen“ durch Prätorius ist so tief mit der Weise verbunden, daß eine andere Lösung kaum denkbar erscheint. Weber findet sie in einer völlig entgegengesetzten Art: durch kanonischen Einsatz von Frauenstimmen, Männerstimmen und Instrumenten. Eine kleine rhythmische Verschiebung in der Instrumentalstimme ist die einzige Änderung. Welch ungezwungen reicher Zusammenklang entsteht! Wohl kann man vielen Weisen die kanonische Form aufzwingen. Weber verwendet den Kanon nur, wo er eine völlig deckende Lösung ergibt. Er bricht ihn auch wieder ab, wenn er seine Dienste getan hat, läßt ihn nicht schulmäßig auslaufen. Für den Mittelteil findet er eine neue kanonische Verbindung und erreicht damit wiederum die einfachste Lösung. Die selbständige Taktierung aller Stimmen, an sich eine Äußerlichkeit, ist keine Erschwerung, sondern eine Erleichterung, da die Unabhängigkeit der Einzelstimmen in der Akzentverteilung dadurch sichtbar wird. Das Nachspiel befriedigt das Bedürfnis nach harmonischen Werten und bringt außerdem den überaus kurzen Mittelteil zur Entfaltung. Das der Mozartzeit entstammende Salzburger Wiegenlied: „Still, still“ findet eine rein chorische Fassung, die in Frauen- und Männerstimmen gleichzeitig verschiedene Teile der kurzen Melodie gegenüberstellt. Wie hoch steht solche Lösung, ohne dem Volkslied Gewalt anzutun, über dem üblichen primitiven Satz. Nicht immer hält sich Weber streng an die Volksweise. Bald veredelt er die ans Volkstümliche streifende Diktion durch feine Veränderungen wie in „Wer klopfet an?“, bald weitet er das Volkslied zur breiten lyrischen Szene wie in „Maria durch den Dornwald ging“ und „Josef, lieber Josef mein“. Hier wird fruchtbar, was Weber auf seinem Weg durch die neue Tonkunst gewonnen hat; glücklicher vielleicht in der Wiegenszene mit den einschläfernden Summlauten des Chors und dem Duett Oboe und Fagott, das die Gestalten Marias und Josefs so fabelhaft verlautbart, als in der Dornwaldszene, die die Grenzen einer gewissen Müdigkeit streift, die nicht mehr gestaltete Trauer sein muß. Als Farbe will die zarte Untermalung des Wiegenlieds „Schlaf, mein

Kindlein", durch den Frauenchor mit seiner der Liedweise nur beiläufig folgenden Harmonik genommen sein: ein Engelsköpfchen auf Goldgrund. Die Chorbegleitung des schönsten aller alten Weihnachtslieder „Susani" ist ein geheimnisvoll unwirkliches Licht aus der Höhe um den kündenden Engel. Hier ist der Gegenpol zu den aus der Melodie selbst organisch entfalteten Chorsätzen. Die Reinheit der Intention und Bildhaftigkeit der Lösung zugegeben, scheint mir doch die Weise in ihrem ersten Teil durch die wesensfremde Fassung einigermaßen aufgehoben. Im Rahmen des Ganzen ist jedoch der Entwicklungsverlauf von der Dornwaldszene über die leidvolle Hirtenmusik zu Susani stilistisch gerechtfertigt:

Einzelst. *mp*
Vom Him - mel hoch ein En - gel kommt! Ei -
Chor
*ppp* (Männerstimmen in Oktaven)

Beispiel 2

Die Entspannung erfolgt im Durchbruch des reinen D-Dur im Choral: „Vom Himmel hoch", mit dem der Freudenteil nach dem Vorspiel voll leidvoll gespannter Erwartung einsetzt. Die reinen Instrumentalstücke, leidvolle und freudvolle Hirtenmusik, verkörpern den gleichen Gegensatz. Die letztere klar, durchsichtig, primitiv, bildhaft, die erstere gedrückt, müde, seufzend mit stark subjektivem Einschlag.

Dem erhebenden Eindruck des Werkes bei den Aufführenden und Hörern, der begeisterten Aufnahme in der musikalischen Jugendbewegung, die seine überragende Bedeutung am klarsten erfaßte, und zustimmenden literarischen Äußerungen stehen auch Einwendungen gegenüber, die hauptsächlich aus Musikerkreisen stammen, die der neuen Tonkunst, dem alten Volkslied und der Jugendbewegung gleichermaßen fremd gegenüberstehen. Ohne Kenntnis des alten Volksgesanges ist eine Würdigung der Weberschen Leistung ebensowenig möglich wie bei einseitigem Festgelegtsein auf das Akademische in der Tonkunst. Der Fachmensch sträubt sich gegen das Neue, solange es noch nicht Mode ist, am beharrlichsten; der Kunstfreund findet den Zugang leichter aus dem Erspüren neuer seelischer Werte heraus. Der Einwand, das Werk beweise nicht allzuviel für Weber, weil

es nur Bearbeitungen enthalte, krankt an der schiefen Einstellung, die das 19. Jahrhundert mit seinem Persönlichkeitskultus gezeitigt hat. Nicht um Weber handelt es sich, sondern um die „Christgeburt“, um das Werk, nicht um den Mann. Zudem ist die Leistung freier Bearbeitungen von solcher Qualität durchaus höher einzuschätzen als eine selbstschöpferische Leistung minderen Grades. Das allgemein Verbindliche eines solchen vom Volkslied ausgehenden, im Volk verankerten Werks hebt es gerade hoch über eine nur subjektiven Gehalt kündende Schöpfung. Diejenigen endlich, die Webers Können bezweifeln, das rein akademischen Eklektikern so bereitwillig zugesprochen wird, haben vermutlich einen Begriff von Können, der vom Harmonischen ausgeht und lineare Werte übersieht. Wo sind beispielsweise im Kaiserliederbuch, das von einem Stab der bekanntesten Musiker Deutschlands geschaffen wurde, Lösungen, die der Intrade, dem Hirtenlied, der Rose, dem Wiegenlied, dem Schlaflied gleichstehen?

In seinem Reichtum an neuen Lösungen, in der Fassung alter Volksweisen, in seiner einheitlichen, einer starken schöpferischen Persönlichkeit entspringenden Haltung ist das Christgeburtspiel mehr wie ein Knotenpunkt in Webers eigener Entwicklung. Volksweise und Kunstmusik sind sich nach langer Entfremdung wieder einmal ganz nahe gekommen und die Hoffnung erblüht, daß die deutsche Tonkunst sich noch einmal auf ihre große Vergangenheit besinnt und von daher den Weg in eine Zukunft findet, die wieder das ganze Volk an ihrer Entfaltung teilnehmen läßt.

Lotte Kallenbach-Greller (Berlin):

# KLANGGESTALTUNGSWERTE IN DER NEUEREN FRANZÖSISCHEN MUSIK

1.

Alle analytischen Betrachtungen, die auf ein wesentliches Erkennen moderner Musik hinzielen, spalten sich notwendigerweise in zwei heute noch getrennte Richtungen: Form und Klang.

Das Formproblem weist in seinen wissenschaftlichen Diskussionsgrundlagen eine Zerrissenheit auf, für die man als Ursache allein den Mangel einer einheitlichen, modernen Weltanschauung angeben müßte.

Das Klangproblem jedoch könnte am einfachsten charakterisiert werden in der spezifisch einseitigen Formulierung, daß die moderne Musik eine neue Tonkonvention sucht, nachdem sie sich von der bisher üblichen Konvention der tonalen Kadenz befreit glaubt.

Es soll hier nicht untersucht werden, ob die Kadenz als einzig mögliche und greifbare Definition der Tonalität vielleicht etwas Anderes sein könnte als nur Konvention, ob sie nicht tiefer verwurzelt wirklicher, d. h. gesetzbedingter Formausdruck der Tongestaltung wäre. Das Erleben der heutigen, modernen Musik, deren Existenz eine unleugbare Tatsache ist, führt nur zur Feststellung, daß die bisherige Tonalität nicht die einzige mögliche Form der Tongestaltung zu sein braucht.

Die Ausdrucksbezeichnung „Tonalität" ist schon aus dem Grunde nicht ganz zutreffend, weil man unter Tonalität nicht nur die Tongestaltung als solche versteht, sondern gewissermaßen auch das, was die Wissenschaft „Tonigkeit" nennt, wie sie sich deutlich im Gesetz der Oktave ausdrückt. Dieses Gesetz ist auch für die moderne Klanggestaltung bindend, weil es den musikalischen Ton vom nichtmusikalischen abgrenzt. Man versteht unter „Tonigkeit" das einzige, unangreifbare Kriterium des musikalischen Tones.

Die Klanggestaltungen der modernen Musik basieren daher noch immer auf den Tonbedingungen, die innerhalb der Oktave ihr tonliches Leben führen: die zwölf Töne, ihre zwölf Intervallbildungen und deren, aus logischer Spekulation gewonnene Temperierung, so daß sich nur die tonalen Formgestaltungen dieses

tonlichen Materials geändert haben, im Verhältnis zur Kadenz und den durch sie definierten Tonarten in dem Sinne, daß auch die Symbolik der Tonarten verblaßt und die rhythmischen Bedingtheiten verschwunden sind, die mit der Kadenz der Tonart und ihren modulatorischen Evolutionen zusammenhingen.

Es ist irreführend, dieses Suchen nach einer neuen, formalen Tongestaltungskonvention „Atonalität" zu nennen, denn die neue Musik ist nicht „atonal", sondern frei von der funktionellen Bedeutung bestimmter, mit Rücksicht auf die Funktion fixierter Tonverbindungen. Die von Schönberg angenommene Bezeichnung „Zwölf-Töne-Musik" würde nur den allgemeinsten Unterschied zur bisherigen Musik bilden, die man dann ebenso allgemein Sieben-Töne-Musik benennen könnte.

Bis zur Vorherrschaft der reinen Zwölf-Töne-Musik kann man verschiedene tonliche Zwischenstufen aufweisen, die zwischen sieben und zwölf Tönen schwanken und aus der gleichzeitigen Mischung zweier oder mehrerer Tonarten entstanden sind in der Form von acht, neun, zehn und elf Töne umfassenden Leitern. Der Bau der Leitern erfolgte nicht mehr vom funktionellen Gesichtspunkt der Tonart, sondern fand seine Bindung nur im Verhältnis der Intervallfolgen. Bartók wäre hier als Beispiel der Übergangszeit zur Zwölf-Töne-Musik zu nennen.

In welcher Weise das Formproblem mit den besprochenen Klangproblemen zusammenhängt, kann man aus den Zusammenhängen der älteren Musik begreifen. Die klar und durchsichtig gebauten Formen der klassischen Musik z. B. sind im wesentlichen als Skizze mit der Tonkonvention der Kadenz und ihrer Dreiteilung:

Tonika ←——— = Dominante = ———→ Tonika

gegeben.[1] Dazu kommen die Formgestaltungsmöglichkeiten der Symmetrie, Proportionalität, Periodik, Wiederholung usw., die letzten Endes in ihrer tiefsten Wurzel mit der Rhythmik der Kadenz zusammenhängen, aber auch mit einer Weltanschauung, die Klarheit, Uebersichtlichkeit und organische Gliederung anstrebt. Es ist dies eine Formkonzeption, deren Architektur aus den Formgegebenheiten des lebenden Organismus abstrahiert erscheint. Von dieser Erkenntnis aus kann man den Formbegriff der Durchführung verstehen, die Form wie Inhalt zur vollkommenen Einheit zusammenschließt und durchdringt, während die moderne Musik in diesem

[1] Die Entstehung der Kunstmusik aus Tanz- und Liedformen ist kein spezifisch europäisches, sondern ein allgemeines Problem über die Entstehung der Musik überhaupt.

Punkte vor ihren schwierigsten Problemen steht, und es ist begreiflich, daß sie zwar eifrig eine neue Tongestaltungsform sucht, aber in formaler Hinsicht an den schon gefundenen Formtypen, vielmehr an den äußeren Grenzen ihrer Formoberfläche festhält. Innerhalb dieser Formperipherie geht etwas Neues vor: Klangetappe reiht sich an Klangetappe, das „Thema" wird nicht durchgeführt, das „Motiv" ist nicht mehr Keim der klanglichen Entwicklung, aber die Linie, der melodische Fluß, werden von einigen Musikschaffenden wie Krenek oder Hindemith angestrebt. An einigen anderen Formgestaltungsmöglichkeiten, wie der Wiederholung, hält man weiter fest, auch an der Zwei- oder Mehrtaktigkeit in der Gliederung der linearen oder klanglichen Ablaufsflächen, als geschlossener Teil einer größeren Form. Das Rhythmische, als freies Element, wird zur Gliederung der Form verwendet. Es entsteht eine Art musikalischer Mosaikkunst aus den bisherigen gestaltenden Elementen der Form in dem Sinne, daß nicht die Durchführung, sondern die Aneinanderreihung Formgesetz ist. Dieses Formgesetz ist die unmittelbare Folge der neuen Klanggestaltung, die Töne und Klänge nach ihrem Intervallcharakter bindet, aber nicht auf Grund ihrer Funktionen.

Von den objektiven Grundlagen der Klanggestaltung kann man die subjektiv bedingten ableiten. Die objektiven, klanglichen Grundlagen haben ihre letzte Wurzel in der Weltanschauung einer Epoche, denn jede Kunstepoche begründet ihren Musikstil durch die besondere Art der Tonalität, in der sie die Tonelemente verschmelzen läßt. Gleichzeitige Auswahl eines objektiven Materials führt zum Begriff des Zeitgeistes als dem gemeinsamen Ahnen des Kulturmenschen einer übernationalen, größeren Kulturgemeinschaft — Europa — hinsichtlich der Konsequenz der Kulturentwicklung, z. B. „Tonalität" $\equiv\!\!\longrightarrow$ „Zwölf-Töne-Musik".

2.

Es müssen daher notwendigerweise auch für die französische Musik diese objektiven, klanglichen Grundlagen gelten, die wir allgemein als Wegstreben von Kadenz und Tonart und in formaler Beziehung von der Durchführung bezeichnet haben.

Die Form aber für sich betrachtet ist national bedingt auch in der besonderen Auswahl des objektiven Materials, mit dem sie baut, und so ist hinsichtlich der Form das Verhältnis der einzelnen Nationen zu den allgemeinen, musika-

lischen Gegebenheiten verschieden. Romanen und Deutsche unterscheiden sich hierin wesentlich. Dem Romanen, besonders dem Franzosen, ist die Form kein Problem, sondern ein Gesetz, dem Deutschen aber bedeutet sie ein Problem, das er niemals gesetzmäßig fassen oder definieren möchte. Der Franzose hält Maß in der Form und zeichnet die Konturen klar, sicher und einfach, er ist schon in der Naturanlage gleichsam klassisch diszipliniert. Sie grenzen einzelne Möglichkeiten in der Form ab und sind sparsam in der Verwendung von Klangeffekten. Den Deutschen aber drängt es zur Verlebendigung der Form, ihre Konturen müssen daher fließend werden. Das Leben, das sie umspannen will, vibriert heftig gegen ihre Grenzen, ein Bach, ein Beethoven zeugen für dieses pulsierende, „tiefe" Leben innerhalb der Formstruktur. Dieses Verlebendigenwollen, gotisch in seiner für die Deutschen traditionellen Wurzel, ist unheimlich, dämonisch, problematisch, vor allem aber äußerst kompliziert in der Anwendung seiner Formmittel und klanglicher Effekte. Die nationalen französischen Traditionen sind Maß, Beherrschtheit des Ausdruckswillens, um die Klarheit und Reinheit der Form und der in ihr zum Ausdruck kommenden Idee nicht zu zerstören, und so haben wir es in Frankreich auch in der neueren Musik mit einer Gruppe von jungen Musikschöpfern zu tun, die eine national bedingte, auf dem Boden der eigenen musikalischen Tradition gewachsene Verwandtschaft auf Grund eines gemeinsamen künstlerischen Programms repräsentieren: die Gruppe der „Six", der Georges Auric, Louis Durey, A. Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc und Germaine Tailleferre angehörten. Sie schlossen sich zusammen auf Grund eines gemeinsamen, künstlerischen Programms, das sie hinsichtlich der Klang- und Formgestaltung als Abkehr von der Romantik formulierten.

Das Verlebendigenwollen der Form, das als eigentliches Formgesetz nur in der Gotik galt, lebte in der Romantik als Ausdruckswille wieder auf und führte in seiner extremen Weiterbildung zum Programm, zum Effekt und zur Anlehnung an fremde Formen. Von dieser Ablehnung des überspannten Wachstums der Formen aus kann man die Einstellung der „Six" zum Klang verstehen. Sie sind sowohl der schillernden Bewegtheit der romantischen Harmonik überdrüssig geworden, als auch der Verschwommenheit der Debussyschen Klanggebung durch Nichtauflösung der Dissonanzen. Sie betonen klanglich die Rückkehr zur Diatonik, lehnen den Chromatismus als romantisch ab und proklamieren in formaler Hinsicht

die Rückkehr zur Architektonik der Tonalität, so daß ihre formale Disziplin in die klassische Vorbereitungszeit zurückreicht. Scarlatti, Rameau, Haydn werden als Vorbilder angesehen, von den neueren französischen Meistern Erik Satie, in seinen Formtendenzen ein klassisch-orientierter Künstler. So gesund und notwendig dieses Streben zu vereinfachen war, es liegt im Zeitgeist, wie die gleichen, aber konsequenteren Bestrebungen Joseph Mathias Hauers in Wien es beweisen, so bedeutet es in gewisser Beziehung ein Verkennen der notwendigen Evolution einer neuen Form aus der Romantik, die keine einheitliche Kunstströmung hinsichtlich ihrer stilistischen Merkmale war, sondern das Gegenteil: ein aufgewühlter Mutterboden für das Neue, denn Aufwühlen bedeutet neue Möglichkeiten aufzeigen, ein ungeheures Diskussionsfeld für alle neueren Stilbildungen sowohl in formaler wie klanglicher Beziehung. Flucht vor der Romantik bedeutet aber nicht geistige, innerlich bedingte Abkehr, und so war es ein grundsätzliches Mißverständnis der „Six", Schönberg als Romantiker abzulehnen, da dieser nicht selbst Romantiker, sondern konsequenter Deuter der, durch die Romantik gegebenen, notwendigen Entwicklung war. Zwischen Evolution und Revolution schwankend, suchten die „Six" ihre Zuflucht im scheinbar Reaktionären, das eigentlich auch schon durch die Romantik gegeben war, denn es entging ihnen z. B., daß die von ihnen bevorzugten kleinen Formen in der Romantik zwar nur als Stimmungsbilder da waren, aber formal eigentlich an die vorklassische Zeit anknüpften, ihrerseits als Reaktion gegen das nicht Stimmungsmäßige der Klassik, deren Streben dahin ging, die Stimmung dem formalen Organismus anzugleichen, im Sinne der formalen Immanenz der Stimmung.

Schönberg hat als erster konsequent versucht, das „Thema" der klassischen Musik und die „thematische Stimmung" der romantischen Kunst durch ein musikalisches Gebilde zu ersetzen, das er Grundgestalt nennt und das nicht funktionell organisch bedingt ist, sondern als objektiv melodische Invention aus den Intervallverhältnissen unmittelbar, d. h. ohne Vermittlung kadenzierender, tonartlich fixierter Harmonie, geschöpft ist in der Art, daß das Horizontale wie Vertikale in gleicher Weise durch die Entwicklung, den Fluß und die Bewegung der Intervalle kontinuierlich bestimmt wird. Schönberg kennt keine Übergänge (im klassischen Sinne Funktionspausen, die durch die elementare Bewegung des Materials ausgefüllt werden), und keine Ausweichungen. Die intervallmäßig in sich gebundenen Ton-

folgen wechseln durch ihre Bewegungsrichtung zugleich ihren Ausdruckscharakter und erscheinen stets in der Form einer Intervallvariation der Grundgestalt, aber nicht nur als reine Intervallvariation, sondern Rhythmus, Agogik und die Farbwerte des Klanges werden in der gleichen Weise durch die Bewegungsrichtungen: Gegen-, Seiten- und Parallelbewegung modifiziert und plastisch gestaltet, z. B. gleiche Intervalle in verschiedener Bewegungsrichtung mit verändertem Rhythmus, veränderten Tonarten, veränderter Agogik oder bei gleichbleibendem Rhythmus Veränderung der Tonart und des Intervallcharakters usw.

Die Franzosen haben sich trotz Programm und Tendenz dem „Zeitgeist" hinsichtlich der Klanggestaltung nicht entziehen können, sie haben Kadenzfunktion durch Intervallfunktionen ersetzt und gestalten thematische wie melodische Abläufe nach den Intervallbeziehungen, Spannungen und Farbwerten der Töne als absolutes, objektives Material gesehen. Ihr Programm, ein consensus der Idee, ist nicht so sehr Ankündigung einer neuen Formdisziplin als vielmehr die Begründung, warum das Erfinden einer neuen Form aus dem Geiste der Romantik ihnen nicht erstrebenswert erschien, weil eine solche Form, als Abbild einer i n n e r e n, musikalischen Kontinuität, ihrem nationalen Charakter nicht entsprechen konnte, der die Form als Architekturgesetz auffaßt und nicht als Gefäß verlebendigten, differenzierten Ausdruckswillens. A r c h i t e k t o n i s c h e F o r m b i l d u n g im Geiste ihrer alten Meister durch eine n i c h t f u n k t i o n e l l e Tongestaltung wurde das französische Problem. So mußten sie Schönberg, den sein Ausdruckswille dazu drängte, durch das neue, in sich beziehungslose, daher objektive, Material das Organische einer Stimmung künstlerisch zu begründen, als Romantiker ansehen, obwohl er es seinem innersten Wesen nach nicht ist, und Stravinsky als Klassiker, dessen „Sacre du Printemps" sie als Gegensatz zu den gefühlsbetonten Akzenten der Romantik empfanden. Für ihre Einstellung zur Form bedeutete der „Sacre du Printemps" die erste Annäherung an den klassischen Formbau auf Grund einer neuen Klanggestaltung des Tonmaterials.

3.

Nach dieser notwendigen Klärung und Erläuterung der Gesichtspunkte, die für eine Untersuchung des Klanglichen erst neu gewonnen werden mußte, mögen einige kurze Proben aus Werken französischer junger Meister, hauptsächlich aus der Gruppe der „Six", das theoretisch Fixierte praktisch erhärten.

Die für Klavier von Francis Poulenc, dem Scarlatti dieses Kreises, geschriebenen „Mauvements perpétuels“[2] weisen in ihrer flüssigen Technik alle für diese Art von Musik besprochenen Stilmerkmale auf: einfache, auf dem Wiederholungs- und periodischen Aneinanderreihungsprinzip basierende dreiteilige Form, deren einzelne, kleinere Formteile auf mannigfaltigste Weise, teils varriert, teils nur wiederholt werden und klanglich teils polytonal von recht einfacher tonaler Struktur sind, teils eine im Akustischen greifbare, funktionell aber verschleierte Kadenz zeigen.

Man bekommt im ganzen den Eindruck einer funktionslosen, aber tonalen Melodik, die tonale Klänge funktionslos als objektiviertes Material gestaltet durch geistige Kombination aller musikalisch-tonlichen und formellen Elemente.

Joseph Mathias Hauer vereinfacht diese Form noch mehr in seinen Klavierstücken op. 25. Diese zeigen eine Technik von höchster Meisterschaft mit einer akustischen Wirkung von größter Einfachheit. Darin eben besteht die Kunst dieser Komponisten, mit der technisch differenziertesten Meisterschaft die einfachste Klangwirkung zu erreichen.

Bei aller Einfachheit der Formperipherie ist Georges Aurics Technik noch viel komplizierter, z. B. in seinen Pastorales.[3] Das erste „Vif et rude“ ist in F-moll, dieses tonartliche Empfinden wird aber nicht durch kadenzierende Funktionen befestigt, sondern durch das melodische Festhalten des Leittones „e“ in der Ostinato-Figur des Basses „e c b c“. Auric baut Quartendreiklänge statt der Terzdreiklänge z. B.: c f b; a d g; e a d; fis h e; e a d; fis h e usw. Im Rhythmus differenzierter als Poulenc gleicht er diesem in der Vorliebe für die Diatonik und in der Formgestaltung durch Verwendung der Wiederholung, Variation, des Basso ostinato, der dreiteiligen Form und des viertaktig periodischen Baues eines melodischen Ablaufs.

Aurics Sonatine[4] für Klavier verstärkt den Eindruck, daß das Problem im wesentlichen darin besteht, die Kompliziertheit der neuen Tongestaltungstechnik in einfachster und übersichtlichster Form zur Erscheinung zu bringen. Es finden sich Stilelemente, die Haydn gemäß wären, z. B. daß die Wiederholung eines melo-

---

[2] 1918 bei Chester, London, erschienen.

[3] 1920 bei Editions de la Sirène, Paris, erschienen.

[4] Rouart, Larolle & Cie, Paris, 1923.

dischen Einfalls nicht rein ist, sondern immer etwas variiert erscheint, als eine technische Form, die bei Haydn der späteren, eigentlichen thematischen Durchführung vorangeht.

Darius Milhaud, ein ebenso geistiger, wie literarischer Musiker, ist im stärksten Ausmaße polytonal empfindend und nähert sich in der Klanggebung und technischen Gestaltung Debussy und Schönberg, er ist ausgesprochen chromatisch, impressionistisch, sehr leidenschaftlich und farbig.

Arthur Honegger, in Deutschland am besten bekannt, baut Quartenklänge in Anlehnung an Schönberg und ist rhythmisch von Stravinsky beeinflußt. Er ist von der Einfachheit der Form sehr bald zu Richard Strauß und Wagner zurückgekehrt. Seine Zweite Sonate[5] für Klavier und Violine ist ein schöngebautes Werk mit fließender kantabiler Melodik in der Geige und einer Klavierbegleitung, die melodischen Fluß und Klang abwechselnd gegeneinander führt. Ganz nach Schönbergscher Art exponiert er in den ersten zwei Takten das ganze Zwölf-Töne-Material: „fis h e a d g c f b es as" im ersten Takt, während „cis" zur Vervollständigung erst im zweiten Takt erscheint. Die Melodik durchläuft diese gegebenen Töne durch verschiedene Gestaltung der Intervallbeziehungen und ihrer Bewegungsrichtungen. Diese Bewegungsrichtungen sind gegeben durch Entstehung des Quartenzwölfklanges aus dem Tritonus h—f der diatonischen C-Leiter, wenn man von „h" quartenmäßig abwärts, von „f" quartenmäßig aufwärts baut; zwischen „h" und „f" liegen die diatonischen Quarten: (ais) (dis) (gis) cis fis h e a d g c f b es as (des) (ges); fügt man noch hinzu einerseits gis, dis, ais, andererseits des, ges, erhält man auch die enharmonischen Quarten, so daß in der Regel das Zwölf-Töne-Material als Siebzehn-Töne-Material in der melodischen Gestaltung erscheint, in dem das Diatonische das Konstante, das Chromatisch-Enharmonische das Variable der Melodieführung bedeutet. Die Form dieses ersten Sonatensatzes, eines „Allegro cantabile", ist abhängig von dieser Art der Intervallführung, daher spielt die Bindung durch Wiederholung keine formale Rolle, denn die Form entfaltet sich nur durch die freie Bewegung der Intervalle nach jenen Gesetzen, wie sie Erwin Stein[6] für Schönberg zu fixieren gesucht hat. Der dritte Satz, ein

[5] Bei Maurice Senart, Paris, 1924.

[6] „Neue Formprinzipien", erschienen im SB von neuer Musik bei Marcan, Köln, 1925.

„V i v a c e  a s s a i“, zeigt in seiner bewegten Einfachheit die elementare Wirkung eines Haydnschen Allegrosatzes.

Auch Florent S c h m i t t schließt sich hinsichtlich der Klanggestaltung an Schönberg an, in seinen impressionistischen Stimmungsbildern an Debussy, im Klangausdruck am stärksten an Wagner.

Dieses Wenige mag in diesem Zusammenhange genügen. Die Linie einer Untersuchung der klanglichen Entwicklung der neueren französischen Musik müßte viel früher ansetzen. Über Cäsar Franck, Ravel, D'Indy, Roussel, Debussy auf Berlioz zurückgehend, kann sie an die Tradition der Rameau und Couperin angeschlossen werden. Man würde immer wieder dasselbe feststellen können: die Entstehung der französischen, musikalischen Kunst aus einem ästhetischen Bedürfnis heraus. Daran hat auch die neue Klanggestaltung im wesentlichen nichts geändert, denn die Schöpfer des neuen Formideals betonen den ideellen Zusammenhang mit der alten Tradition und ihrer Neigung, die Wurzel des Formwillens im Ästhetischen zu suchen. Den gleichen formalen wie klanglichen Bestrebungen schließt sich die jüngste Schule in Frankreich an, die „Ecole d'Arcueil, so benannt nach dem Wohnort Erik Saties. Ihr gehören an: Henri Sanguet, Roger Desormières, Maxime Jacob und Henry Cliquet-Pleyel.

Dagegen würde sich die Konsequenz Schönbergs, durch neue Klanggestaltung eine neue Form zu suchen, wie das Schicksalhafte der deutschen Kunst überhaupt ausnehmen, in der ein Wille immer wieder die adäquate Gestaltung für ein seelisches Ausdrucksbedürfnis sucht, das weder klassisch noch romantisch ist, das organisch in sich selbst beruht und in einer geistigen Kultur wurzelt, die jede gegebene Möglichkeit zu einem höheren übersinnlichen Zweck zu gestalten sucht.

# Umschau

## KARL HORWITZ († 18. August 1925)

Karl Horwitz ist nur 41 Jahre alt geworden: er starb, nach langer, schwerer Krankheit und dennoch schnell und unerwartet, gerade zu der Zeit, da er nach Jahren des Ungekanntseins endlich die verdiente Anerkennung zu finden begann.

Horwitz ist aus Schönbergs Schule hervorgegangen: er gehörte mit Anton von Webern und Alban Berg zu Schönbergs ersten und ältesten Schülern, die zu einer Zeit, da Schönberg selbst noch den schwersten Kampf um sein künstlerisches wie materielles Dasein zu führen hatte, mit unbeirrbarer Treue und Begeisterung zu ihrem Meister standen. Jahrelange Kapellmeistertätigkeit, dann der Krieg, nachher andauernde Kränklichkeit, zuletzt auch noch ein Gehörleiden, haben ihm das Schaffen erschwert, zeitweise ganz unmöglich gemacht — so ist sein hinterlassenes Werk nur gering an Umfang, um so bedeutender jedoch an Gehalt und Gewicht.

Den größten Raum in Horwitz' Schaffen nimmt die Lyrik ein. Seine ersten veröffentlichten Werke (op. 1, 2, 3 bei Ries & Erler erschienen) sind drei Hefte Lieder, aus seinen Jugendjahren stammend, Talentproben von unbekümmerter Sing- und Musizierfreudigkeit, stellenweise durch reichere motivische Durcharbeitung der Begleitung auffallend. Das nächste Opus, gleichfalls ein Heft Lieder (bei C. F. Kahnt erschienen), stammt bereits aus der Zeit seiner Reife — zwischen op. 3 und op. 4 liegt eine ganze Reihe ungedruckt gebliebener Arbeiten — die Faktur zeigt den Einfluß Schönbergs: die tonale Bindung ist gänzlich aufgegeben; der Akkord hat aufgehört konstruktiver Formbestadteil zu sein und ist dafür zum unerhört verfeinerten und intensivierten Gefühlsausdruck geworden. Überhaupt kommt Schönbergs und seiner Schüler Atonalität weniger aus dem Streben nach einer neuen musikalischen Architektur als vielmehr aus dem tiefgefühlten Bedürfnis nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, d. h. nach dem Ausdruck des komplizierten Innenlebens des modernen Menschen. Die Musik wird solcherart zum Werkzeug tiefster, oft qualvollster Seelenanalyse (wie wir sie in der Literatur bei Dostojewski und Strindberg finden). Es versteht sich von selbst, daß eine

Kunst, die, wie gesagt, mehr Ausdruck als Architektur ist, keine großen Formen bilden kann (es sei z. B. an Schönbergs Klavier- und Orchesterstücke, an Weberns Violinstücke und Streichquartettsätze erinnert). So ist auch Horwitz' Streichquartett op. 6 (1910 entstanden) ganz kurz: ein Satz von etwa 90 Takten, der Form nach beinahe nur eine Exposition, die freilich an kunstvoller Verarbeitung und Ineinanderverschlingung ihrer Motive viele Durchführungen übertrifft.

Im Gegensatz dazu ist die symphonische Ouverture D-Moll op. 5 (Verlag Hüni, Zürich) ein Werk von großen Dimensionen, das darum auch, unbeschadet der größten Freiheit in Harmonik und Stimmführung, der tonalen Bindung nicht entraten kann; ein Stück von tiefernstem, ja düsterem Charakter, dabei jedoch voll Wärme und Leidenschaft, von größter Eindringlichkeit der Melodik, kunstreichster Durcharbeitung, plastischer Form.

Die große künstlerische Höhe dieser Werke hat Horwitz in seinen letzten Arbeiten noch um ein Bedeutendes überstiegen. Es sind dies zwei Hefte Lieder (op. 7 und 9, soeben bei Hüni in Zürich erschienen) und der symphonische Zyklus „Vom Tode“ (Universal-Edition, Wien) bestehend aus einem Orchestervorspiel und drei Gesängen für eine Bariton-Stimme. Das Vorspiel, „Totenfeier“ betitelt, ist unter dem Eindruck von Mahlers Tod konzipiert und bringt als Zitat das Choralthema aus dessen Zweiter Symphonie; in den darauffolgenden drei Gesängen erscheint der Tod in seinen verschiedenen Gestalten: als furchtbarer Vernichter („Der Feind“ von Cl. Brentano), als tiefernster Mahner („Der Tod“ von Math. Claudius) und schließlich als milder gütiger Erlöser („Zur Ruh“ von Just. Kerner).

Die letzten Lieder offenbaren die Vorzüge von Horwitz' Musik in ganz besonderer Konzentration, vor allem die drei Lieder op. 9, von diesen wieder das wundervolle „Herbst“ (Horwitz' letzte Komposition): eine Musik von schwerer gleichsam herbstlicher Reife, goldener Fülle und Klarheit, mit tiefster, edelster Empfindung gesättigt.

Entwürfe für ein zweites Streichquartett und für eine Musik zu Just. Kerners Schattenspiel „Der Totengräber von Feldberg“ kamen nicht mehr zur Ausführung.

Was aber auch der Tod hier an Hoffnungen zerstört haben mag: uns bleibt ein wertvolles gerundetes und geschlossenes Lebenswerk, dem bald die verdiente Würdigung und Verbreitung werden möge.

Hugo Kauder (Wien)

## IST WIEN NOCH EINE MUSIKSTADT?

Zunächst die prinzipielle Feststellung, daß der Begriff der Musikstadt mit dem eines in gleichmäßigem Geleise abrollenden Konzertbetriebes nichts zu tun hat. Jede Millionenstadt hat einen Anlagemarkt für musikalische Werte; eine bestimmte Zahl von Hörern besucht die Konzerte, ohne daß für sie die Frage, was dort geboten wird, in Betracht käme. Auch die Anhänger der Stars auf dem Gebiete der Instrumental- und Vokalmusik, die begeisterten Verehrer von Dirigenten (Furtwängler oder Weingartner) unterscheiden sich nicht allzu sehr von den Vorhergenannten. Ihnen ist jedes Konzert recht, wenn nur der Gegenstand ihrer Aufmerksamkeit darin zu hören, vielmehr zu sehen ist. In einer Musikstadt müßte im Gegensatz hierzu die Hörerschaft durch den Inhalt der Konzerte angezogen werden, das Musikleben müßte zu einem wesentlichen Bestandteil der Kultur der Stadt gehören. Das hinge wieder mit einer großen Zahl von schaffenden Komponisten zusammen, die von ihrer Stadt gefördert, auch Gelegenheit hätten, ihre Werke aufzuführen. In einer Musikstadt müßte also die Pflege der zeitgenössischen Musik eine Rolle spielen und der Künstler mit dem Kunstaufnehmenden in Verbindung bleiben.

Man wende nicht ein, daß die ungünstigen Wirtschaftsverhältnisse einer Arbeit in diesem Sinne hinderlich sind. Berichte aus Deutschland, sogar aus kleinen Städten, zeigen, wie dort gearbeitet wird, obwohl die ökonomische Lage des Reiches keineswegs besser ist, als die unsere. Die Ursachen liegen in dem Geist, der in der Leitung der staatlichen Kunstinstitute, des Konzertwesens und sogar der musikalischen Bildungsanstalten zu merken ist. Die junge Wiener Komponistengeneration ist nach wie vor in reger Tätigkeit. Zahlreiche Schüler Schönbergs, der selbst Wien verlassen hat, arbeiten ebenso wie Jünger Franz Schrekers, der schon vor geraumer Zeit seiner Heimat den Rücken kehrte, in Wien. Viele Komponisten der älteren Generation, es seien nur die Namen Kienzl, Franz Schmidt, Karl Weigl, Julius Bittner genannt, wirken hier, von Richard Strauß zu schweigen, der sich sein kostbares neues Heim in Wien errichtete, da ihn die Atmosphäre der Stadt besonders stark musikalisch anregt. Die Werke aller dieser Komponisten haben aber gerade in Wien keinen rechten Widerhall, die Künstler selbst finden hier nicht den erstrebten Wirkungskreis.

Die Möglichkeit, eine zeitgenössische Oper in Wien herauszubringen, ist

äußerst gering. In das Gefüge der Staatsoper haben nicht nur die durch die Wirtschaftsverhältnisse bedingte geringe Stabilität des Personals, sondern auch die Kämpfe zwischen Richard Strauß und Franz Schalk um die Leitung störend eingegriffen. Franz Schalk, der Sieger blieb, ist kein Freund der neuen Musik; wenn er gezwungen ist, ein- oder zweimal im Jahre ein Werk herauszubringen, versteht er es am besten, es bald wieder in der Versenkung verschwinden zu lassen. Die anderen Kapellmeister sind ohne Einfluß, ebenso die Oberleitung im Ministerium, die an Stelle der Intendanz getreten ist und, vielleicht nicht ganz ohne Willen, für neue Bühnenwerke nichts übrig hat. Die Geldsummen, die für Inszenierungen notwendig wären, schrecken die Herren Beamten ab. Sie verwenden sie lieber zur Aufbesserung der Gagen der bedürftigen Stars. Die Volksoper ist durch ihren finanziellen Zusammenbruch führerlos geworden, sie fristet ihr Dasein als Arbeitsgemeinschaft. Einige klassische Operetten und Spielopern bilden ihr Reservoire für Neuaufnahmen, wenn man den kürzlich herausgebrachten „Arlecchino" von Busoni und Strawinskys „Geschichte vom Soldaten" ausnimmt.

Nicht viel besser steht es mit den Orchesterkonzerten. Die zyklischen Reihen sind von vornherein so zusammengestellt, daß an eine Beziehung zu der lebendigen Kunst kaum zu denken ist. Damit soll nichts gegen die klassischen Programme gesagt sein, sondern nur gegen den Unfug, immer dieselben, unzählige Male abgespielten Werke anzusetzen und von Novitäten nur das, was in die Pläne des dirigierenden Kapellmeisters, der auf Auslandsengagements schauen muß, hineinpaßt. So hat Weingartner in den Philharmonischen Konzerten je eine englische, spanische und schweizerische Novität gebracht, deren Wert weit hinter dem zurückblieb, was man in solchen Konzerten zu verlangen gewohnt ist. Clemens Krauß hat in den Tonkünstlerkonzerten einen Zyklus aller Mahler-Symphonien angesetzt, weil diese Werke das Publikum anziehen und er (wie sich zeigte, mit Recht) von dieser Wahl volle Säle erhoffte. Im Konzertverein werden hie und da neue Stücke eingestreut, allerdings auch hier nicht nach Wert und in der Regel nicht in entsprechender Ausführung. Furtwängler, der in Deutschland und im Ausland immer interessante Programme wählt, beschränkt sich in Wien darauf, Klassisches, oft Erprobtes zu dirigieren. Eine einzige Novität der Gesellschaftskonzerte, „Le Laudi" von Suter, bildet eine Ausnahme. Blieben

also nur die Arbeitersymphonie-Konzerte, in denen in der Tat nach dem Weg zu einer neuen Volksmusik-Kultur gesucht wird.

Etwas besser steht es um die Vortragsfolgen der Kammermusikvereinigungen, doch ist auch hier die Planmäßigkeit zu vermissen. Der Besuch dieser Konzerte ist übrigens stark rückgängig. Solisten verschiedener Instrumente und Sänger von Rang beschränken sich auf die abgebrauchten Virtuosenstücke; Anfänger würden es manchmal gerne versuchen, unbekanntere klassische Werke oder gar Neues zu bringen. Hier hindert Qualität oder Wirkungsfähigkeit. Die kleinen Vereinigungen und Verbände, die für die Verbreitung von wertvoller neuer oder alter Kunst kämpfen (Bach-, Pfitzner-, Reger-Gemeinde, Internationale Gesellschaft für neue Musik) sind im Verhältnis zu dem Musikleben als Ganzes bedeutungslos.

Die Schlußfolgerung ist nicht gerade erfreulich. Das Geschäft hat das Kunstleben zurückgedrängt; auch das Geschäft blüht nicht mehr, da die Zahlkraft des Publikums vermindert ist. Es findet sich kaum jemand, der an den Kunstwillen der Aufnehmenden appelliert. Die Komponisten und schaffenden Künstler sind unzufrieden, der Musikunterricht liegt darnieder. Theoretische Kämpfe in den Tagesblättern für und gegen die neue Kunst müssen den produktiven Wert der Musikkritik ersetzen. Trotzdem will die Reihe der Konzerte, die täglich mindestens fünf umfaßt, und die der Durchschnittsopernaufführungen nicht enden. Eine innere Umformung wäre nötig, um Wien zu dem zu machen, was es früher, ja noch unter Gustav Mahler, war. Dazu bedürften wir einer Persönlichkeit, die Kraft des Schaffens und der Erziehung mit der Möglichkeit, sie auzuwirken, verbindet. Richard Strauß ist Schöpfer und machterfüllte Persönlichkeit. Ihm fehlt der Wille zur Erziehung. Arnold Schönberg ist erfüllt von Schöpferkraft und Erziehungswillen; ihm war es nie vergönnt, in Wien die Macht zur Tat zu erlangen. Die Musikerschaft als Ganzes ist zerklüftet und daher unfähig, kollektiv zu wirken. So scheint für die nächste Zeit keine Möglichkeit zu bestehen, aus dem Musikmarkt Wien wieder eine Musikstadt zu machen.

Paul A. Pisk (Wien)

## ÜBER STRAWINSKY

Am 24. und 25. November fand in Frankfurt, dank der Initiative Hermann Scherchens, ein Strawinsky-Fest statt, das sich zur Aufgabe gemacht hatte: selten zu hörende Werke der letzten Schaffenszeit Strawinskys zur Aufführung zu bringen. „Igor le grand" ist zurzeit Mode; man redet und schreibt sehr viel über ihn. Charakteristisch aber ist, daß es nie recht gelingt: das Wesen dieser Musik und ihre spezifische Neuartigkeit präzis in Worte zu fassen. Die Überraschungen, die Strawinsky selbst immer wieder bietet, wenn ein neues Werk erscheint, sind einerseits hieran schuld, andererseits aber ist es die tatsächliche Neuartigkeit dieser Musik, besser: die Anders-Artigkeit, welche sich bei näherem Vertrautwerden keineswegs abschwächt, sondern völlig im Gegenteil sich immer mehr ausprägt und den Beurteiler von sich distanziert. Dies ist ein entscheidendes Charakteristikum der Strawinskyschen Musik. Ihre augenblickliche Modischkeit gehört in keiner Weise zu ihr. Sie ergibt sich nur aus der Hilflosigkeit des Publikums. Ich glaube bestimmt, daß Strawinsky durchweg falsch gehört wird; man klammert sich beim Hören an gewohnte Anklänge — die in reichem Maße vorhanden sind — die aber im Rahmen eines Strawinskyschen Stückes in eine völlig andere Bedeutungsschicht transponiert sind, so daß ihr Erfaßt-Werden als „Anklang" sie in völliger Zufälligkeit aus dem Ganzen isoliert. Was Strawinsky heute für den Musiker bedeutet, kann er für unser Publikum nie bedeuten. Denn auch die besondere Art seiner rhythmischen Welt und deren besondere Bedeutung im Rahmen seiner Gestaltungsprinzipien darf mit der rhythmischen Funktion der Jazz-Musik nicht verwechselt werden. Trotz mancher Gemeinsamkeiten besteht ein Grundunterschied. Dieser ist durch die rhythmische Disproportionalität der Musik Strawinskys bedingt; diese wird wohl das spezifisch Russische repräsentieren, ihre nähere Erklärung erfordert einige Prämissen:

Das wesentlich Andersartige der Musik Strawinskys liegt in der besonderen Art ihrer Zeitlichkeit, in einer Umwertung der Bedeutung des Nacheinander im Hinfließen der Musik. Ein eigentümliches Erlebnis während der zwei Frankfurter Festtage ermöglichte mir, dies äußerst klar zu erkennen. Ich geriet am Vormittage während der Proben in einem Korridor des Konzertgebäudes zwischen zwei Feuer: auf der einen Seite wurde im Saal eine sinfonische Dichtung Casellas geprobt, auf der anderen Seite Strawinskys Klavierkonzert.

Vorübergehend gelang es mir, beide Klangströme zugleich zu erfassen und zu vergleichen, so wie man in einem kunsthistorischen Vortrag zwei nebeneiander projizierte Lichtbilder miteinander vergleicht. Casellas Werk entstammt seiner „ersten“ Stilperiode, die ihn in den Kreis der Wagnerepigonen stellt. Hier schwebt ein Raum, aus welchem sich jede Wendung als Abtönung, als Ausfüllung einer noch unberührten Stelle ergibt; jeder Schritt ist Bestätigung eines Ganzen; der Hinfluß ist ein Umherschreiten in einer Kuppel; die Zeitlichkeit dient der Darstellung, der Ausmessung der Räumlichkeit, sie löst sich aus der Räumlichkeit heraus; sie ist das Ausatmen des jeweiligen Ton - Raumes der typisch impressionistischen Klangkuppel, die jedes Werk dieser Art um sich baut, um sie dann wieder durch seine Zeitlichkeit auszudeuten. Alles geschieht um einen nicht greifbaren, rein funktionalen Kern herum, der gleichsam stetig an einer Stelle schwebt. — Hart und scharf hebt sich dagegen die andere Welt ab. Der Bruch liegt unmittelbar im Heute; Casella selbst ist auf die andere Seite übergetreten. Hier ist jede Wendung Vorwärts-Schritt; kein imaginärer Klangraum ist auszufüllen; jeder Ton ist nackt; er bedeutet nicht m e h r als sein Da-Sein. Antizipation und Postzipation fallen in weitem Maße fort: nichts weist nach rückwärts oder enthält das Zukünftige so in sich, wie dies bei einer rein tonalen oder auch spät-romantischen Melodie der Fall war. Die Kuppel ist einem Arkadengang gewichen; der innere Kern geht selbst mit; das Schweben der Klänge ist aufgehoben. Die Zeitlichkeit ist Selbstzweck geworden; sie schafft sich immer neu ihren jeweiligen Klangraumabschnitt. Das polyphone Gewebe h ä n g t gleichsam: es wird nicht mehr von unten herauf getragen; es e n t s t e h t nicht mehr dialektisch, im Dialoge der Stimmen und ihrer räumlichen Spannung. Die Dissonanz ist in ihrem Gegensatze zur Konsonanz aufgehoben; die Reibung t r e i b t nicht mehr; sie ist in sich da, so wie das jeweils Zukünftige durch sich da ist. Die Ganzheitsfunktion liegt somit in einer anderen Dimension; es ist nicht mehr jene Kuppel, die sich in jedem Teilglied rechtfertigt, wie jedes Teilglied sich durch sie rechtfertigt; es ist vielmehr das, was man das „Objektive“ dieser Musik nennen kann; es ist die Freudigkeit, die Freiheit im Nacheinander; kein Anbremsen, Festhalten der Zeit wie in der Kuppel, sondern die Hingabe in den ebenso unbarmherzigen wie harmlosen und selbstverständigen Hinlauf der Zeit.

Faßt man nun die S y n k o p e — die scheinbar das Charakteristikum der

Rhythmik Strawinskys darstellt — als Dissonanz der Zeitlichkeit, als Spannungsform des Rhythmischen, so muß gesagt werden, daß die Musik Strawinskys diese Gegensatz-Wirkung aufhebt. Eine andere Ebene ist betreten: die Synkope hat ihre dialektische Spannungsfunktion verloren; sie „löst“ sich nicht; sie braucht sich nicht mehr zu lösen. Die Spannung nun war jederzeit an eine mehr oder weniger ausgesprochene Proportionalität gebunden; sie gestaltete sich erst durch den Hintergrund der Proportionalität als Spannung. Dieser Hintergrund ist für Strawinskys neuere Musik aufgehoben; (auszunehmen ist wohl die Klaviersonate); so ergibt sich das, was ich rhythmische Disproportionalität nannte. Zeitlichkeit als Ebene und Selbstzweck musikalischer Entfaltung bedarf der Proportion nicht; diese ergibt sich erst durch räumliche Funktionen der Tonempfindung, welche in der Musik Strawinskys hinter das primär Zeitliche stark zurücktritt.

Zwei Punkte aus dem durch Strawinskys Musik eröffneten Problemkreis seien noch erwähnt. Zuerst dies: in der Buffooper „Mavra“ (nach einem Gedanken Puschkins) fällt die außergewöhnliche Behandlung der Singstimmen auf. Diese sind offensichtlich in einer bewußten Erfassung ihres Eigenwesens in die rhythmische Buntheit einer typisch instrumentalen Partitur eingebaut. Hierin liegt etwas sehr Wesentliches, Heutiges. Nur bei Hindemith fand ich bisher ähnliches. — Die kleine Oper ist ein entzückendes Stück. Die Aufführung in Konzertform verdarb jedoch völlig den Eindruck; man sollte es nicht noch einmal versuchen. Das Werk fordert die Bühne und auf dieser einen Theaterstil, den wir noch nicht haben. — Den größten Erfolg fand in Frankfurt eine „Suite für kleines Orchester“ (nach den leichten Klavierstücken). Etwas sehr Bedeutendes sprach sich in diesem Erfolg einer reinen Unterhaltungsmusik aus. Man sucht heute im Konzert nicht mehr das Tiefe. Eine eigene, typische Konzertmusik wird entstehen; die Tiefenwelt der Musik muß sich mit neuen Formen eine neue soziologische Basis schaffen, wenn sie nicht überhaupt zum Untergang bestimmt ist.

Erich Doflein (Freiburg i. Br.)

## BÜHNENEINDRÜCKE DES BERLINER WINTERS

Die Erlebnisse im Theater stehen für den Musiker in der ersten Hälfte des Winters unter dem Zeichen der Städtischen Oper. Die glückliche Konstellation der Kräfte hat hier schon jetzt zu einer Opernleistung geführt, welche nur dann noch übertroffen werden könnte, wenn es gelänge, dem Vorbilde Reinhardts entsprechend, auch die kleinsten Rollen mit ganz hochwertigen Darstellern zu besetzen. Es ist kaum zu sagen, welche von den neuen Aufführungen an der Spitze steht. Bruno Walter geht zunächst von der Forderung aus, das darstellerische Niveau der Aufführung auf eine oder zwei Persönlichkeiten zu stellen und langsam um diese herum aufzubauen. Die Höhe der erreichten Leistung läßt den Wunsch aufkommen, daß dieser Aufbau nicht stehen bleiben möge, bis er auch die entlegensten Teile eines Werkes durchdrungen hat. Daß nicht nur Genie am Werke ist, sondern auch Arbeit, das zeigt mit großer Deutlichkeit die Entwicklung des Orchesters, das unter Walter in der „Entführung" von einer Geschlossenheit und Klangschönheit war, wie sie an dieser Stelle auch in den glücklichsten Zeiten dieses Hauses nicht zu spüren waren und die das Orchester als Klangkörper neben das der Staatsoper zu stellen im Begriff sind.

Unter den stilistischen Problemen, an welche die Leiter des Unternehmens herantreten, steht eine Aufführung von Glucks Aulisscher Iphigenie im Vordergrund, die Tietjen inszeniert hat. Es gelang dieser Aufführung, das geschlossene Formprinzip der älteren Oper in einem Grade zu überwinden, daß der unbefangene Hörer nicht auf den Gedanken kommen konnte, Rezitative und Arien vor sich zu haben. Gesanglich wurde diese Darstellung durch Maria Olszewska als Klytemnestra beherrscht, während Schippers Agamemnon durch allzustarke Betonung des Dramatischen die Grenze des stilistischen Wagnisses erkennen ließ.

Vom gleichen Standpunkte aus ist die „Elektra"-Aufführung anzusehen. Hier lag das Stilproblem in hohem Grade in den Händen Helene Wildbrunns, welche die Rolle vom Gesanglichen aus faßte und melodische Werte ans Licht treten ließ, die einer allzueinseitigen Betonung realistisch-dramatischer Momente vorher verschlossen geblieben waren. Es wurde eine Leistung ganz großen Stiles, an deren Einheitlichkeit auch M. Ruske-Leopold und Marie Schulz-Dornburg, diese als eine Bühnensängerin, der das Spiel nicht zur Notwendigkeit des Theaters, son-

dern zur Natur geworden ist. Diese beiden Aufführungen waren Umdeutungen oder Ausdeutungen der Werke, die ihnen ein neues und einmaliges Gesicht geben.

In der „Entführung" gab es glücklicherweise keine Stilprobleme, sondern nur eine Leistung von großer stilistischer Geschlossenheit und einem Niveau, das neben Bruno Walter die überragende Genialität Maria Ivogüns festlegte. Es wurde eine Aufführung, deren Feinheit, Glanz und innere Geschlossenheit wohl den Höhepunkt des bis jetzt Geleisteten bezeichnen. Sogar für die Rolle des Selim Bassa hatte man Guttmann eingesetzt, eindeutiger Beweis, wie man sich hier um das Drama müht. Und man bedauerte den auch als Darsteller ausgezeichneten Sänger, daß er an diesem Abend nur sprechen konnte.

Um so mehr trat er als Goldschmied in Busonis „Brautwahl" in den Vordergrund. Die Aufführung, die von Schum sehr fein inszeniert war und für die Zweigenthal Bühnenbilder schuf, bei der ich zum ersten Male die Atmosphäre E. T. A. Hoffmanns auf der Bühne spürte, stand unter Fritz Zweigs musikalischer Leitung. Es ist sehr schön, daß die Städtische Oper auf diese Berlinische Oper Busonis zurückgekommen ist. Man spürte die Stimmungswerte der Musik Busonis in hohem Maße und sah seine Forderung erfüllt: ein buntes, klingendes Spiel zu schaffen.

Diesen Ereignissen hatte die Staatsoper nur eine Aufführung entgegenzusetzen, eine Aufführung freilich von solcher Bedeutung und solchem Rang, daß sie als ein Markstein für die Darstellung jüngeren Opernschaffens betrachtet werden kann: die von Kleiber mit stärkstem Einsatz und wundervoller Präzision geleitete Aufführung von Alban Bergs „Wozzek". Orchester, Sänger und Dirigent waren in gleichem Maße an der Einheit des Stiles beteiligt, wie sie in solcher Restlosigkeit in den letzten Uraufführungen, etwa in Kreneks „Zwingburg" kaum erreicht worden war. Die Atmosphäre war getroffen. Durch Aravantinos' eindrucksvolle und starke Bilder gestützt, verschmolz sie den Sprechgesang und den absoluten Gesang der Darsteller mit den fahlen, unwirklichen, unerhört feinen Farben des Orchesters. Da das Werk selbst hier in kurzer Zeit in einer umfangreichen Analyse behandelt werden soll, begnüge ich mich damit, wichtigste Namen zu nennen, ohne daß es möglich wäre, einen vor den andern zu stellen: Leo Schützendorff als Wozzek, Soots Tambourmajor, Sigrid Johanson, Henke und Abendroth. Es ist für diese Sänger, die doch alle in einem andern Stil aufgewachsen sind, nichts Höheres zu sagen, als daß die Geschlossenheit ihres Zu-

sammenspiels, wie sie in diesem Wagnis einer jungen Generation zu spüren war, wohl in alten erprobten Werken kaum jemals in einer solchen Höhe erreicht worden ist.

Einiges noch spielte sich auf der Bühne ab und sei darum in diesen Zusammenhang gestellt, was nicht unbedingt in ihn gehört. Vor allem die Aufführung der „Christgeburt" von Ludwig Weber, für welche die Volksbühne eintrat. Sie hatte Anton Hardörfer mit seinem Chor aus Nürnberg kommen lassen. Mitglieder der Volksbühne trugen die Sprechrollen. Dieses Werk rollt so neue Stilprobleme auf, ist im Grunde so untheatralisch, daß durch jede Projektion auf die Bühne Widersprüche entstehen müssen. Aber es war wirklich ein Weihnachtsgeschenk, diese Musik, in die sich der Hardörfer-Chor tief eingefühlt hatte, zu hören und durch den unmittelbaren Eindruck seine Einstellung nicht nur bestätigt, sondern sogar noch weit übertroffen zu finden. Ebenfalls die Volksbühne war es, die Hugo Holle mit der Stuttgarter Madrigalvereinigung nach Berlin kommen ließ und uns die in ihrer Einfühlung und gesanglichen Höhe unvergleichbare Chorleistung vermittelte, welche den Höhepunkt des Musikfestes in Donaueschingen gebildet hatte. Butting und Hindemith, auch Krenek wurden stark erlebt. Petyreks wirkungsvoller Chorsatz und Bartoks Temperament bleiben in der vortrefflichen Darstellung ein Genuß.

Unvergleichlich schwächer als im Vorjahr blieb der Eindruck des russischen Balletts Diaghilew, bei dem wohl schon durch die Auswahl der Werke die metaphysischen Hintergründe des Balletts der tänzerischen Wirkung geopfert waren. Starke Einzelleistungen fielen auf und besonders in Rossinis „Puppenladen" gutes Zusammenspiel.

Hans Mersmann (Berlin)

# Inhalt des letzten (IV.) Jahrgangs 1924/25



Preis des Einzelhefts: 60 Pfennig, Preis des Doppelhefts: 1 Mark 20 Pf.
Preis des ganzen Jahrgangs: 7 Mark 20 Pf. zuzüglich Porto.

Verantwortlicher Schriftleiter:
Dr. H. Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2

Verlag: Melos-Verlag G. m. b. H.,
Berlin-Friedenau

Druck: Berliner Zentral-Druckerei G. m. b. H.,
Berlin SW 48, Besselstraße 21

# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Erscheint monatlich — Der Bezug erfolgt durch alle Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen oder durch den Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße 40. Fernruf: Rheingau 8819 · Postscheck-Konto: Berlin 102166 · Die Auslieferung besorgt Breitkopf & Härtel, Leipzig und Berlin · Der Preis des Einzelheftes beträgt 60 Pfg., das Abonnement jährlich 7,20 Mark, vierteljährlich 1,80 Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter.

Schriftleitung: Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2., Bleibtreu-Straße 12. Fernruf: Bismarck 1025
Zusendung von Manuskripten ist nur nach Anfrage erbeten · Allen Anfragen ist Rückporto beizufügen.

Fünftes Jahr | Berlin, März 1926 | Heft 6


INHALT:



UMSCHAU:

Wie wir in Heft 2 dieses Jahrgangs ankündigten, hat sich die von uns angeknüpfte Verbindung mit Vertretern der russischen Musikwissenschaft zu dem Plane verdichtet, die wesentlichsten Arbeiten, welche seit 1918 in Rußland entstanden, auszugsweise zu veröffentlichen, um die deutsche Musikwissenschaft mit den Ergebnissen und Zielen der russischen Kollegen vertraut zu machen. Die Mitarbeiter, sämtlich an der Musikabteilung des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad tätig, haben uns ihre Beiträge in einer von ihnen autorisierten Uebersetzung zur Verfügung gestellt. Weitere Arbeiten, welche sich bereits in unseren Händen befinden, werden im Laufe des Jahrgangs folgen. Die Schriftleitung.

*Wir machen unsere Leser auf die Beilage unserer heutigen Nummer aufmerksam, in der der Verlag Gustav Bosse in Regensburg seinen soeben erschienenen neuen „Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1926" anzeigt.*

Igor Glebow (Leningrad):

# DIE GEGENWÄRTIGE RUSSISCHE MUSIKWISSENSCHAFT UND IHRE HISTORISCHEN AUFGABEN

Die Neuorganisierung und die weite Verbreitung musikalischer Bildung und Aufklärung einerseits und die nachdrückliche Durchführung der Prinzipien wissenschaftlicher Musikforschung andrerseits dürfte man als die wesentlichsten Resultate der Revolution auf dem Gebiete der musikalischen Kultur Rußlands bezeichnen. So jung die Praxis russischer Musikforschung in Moskau und in Leningrad sein mag, die Idee von der Notwendigkeit wissenschaftlicher Behandlung musikalischer Erscheinungen beginnt sich zu festigen und die Aufmerksamkeit der Allgemeinheit auf sich zu lenken. Das Interesse an objektiver Analyse aller Gebiete und Errungenschaften der Musikkunst nimmt mit jedem Jahre zu, ganz besonders, wie es sich versteht, unter den Jugendlichen.

Im Jahr 1923 ist das erste Heft der Artikelsammlung „De Musica" erschienen, in der eine Gruppe von wissenschaftlichen Mitarbeitern der Musikabteilung des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad es versucht hatte, eine Reihe formaler Grundprobleme der gegenwärtigen Musikwissenschaft zu erörtern: über den erkenntnis-theoretischen Wert der Musik, über den Prozeß der Erformung des Tonstoffes, über die musikalische Gestaltung. Außerdem sind die Grundlagen einer Theorie des musikgeschichtlichen Wissens angedeutet und das Fundament einer Systematik des musiktheoretischen Wissens gelegt worden.[1]

Heute, im sechsten Jahre des Bestehens der Abteilung, vertritt die Gruppe ihrer Ideologen den Standpunkt, daß der wesentliche Charakter und Inhalt ihrer Arbeit darin besteht, die Begründung der Einstellung auf die dialektische Methode weiterzuführen und aus ihr Schlüsse zu ziehen sowohl auf historisch-soziologischem, wie auf erkenntnis-theoretischem Gebiet. Diese Einstellung ist eine logische Konsequenz früherer Tendenzen, die in der Abteilung maßgebend waren: Erforschung des konkreten Materials; Schlüsse aus den Beobachtungen der Veränderungen, sowie Wechselbeziehungen der Elemente, die das Tongewebe zu-

---

[1] Ein Vorgänger der Sammlung „De Musica" in bezug auf die Inhaltsbestimmung gegenwärtiger musikalischer Begriffe war mein kurzes Nachschlagebuch „Führer durch den Konzertsaal". Petrograd, 1919, russ.

sammensetzen, nicht aber aus Geschmacksurteilen; vollständiger Bruch mit den Methoden, Deduktionen und Thesen der rationalistischen Ästhetik; die Anerkennung des Kontrast(Widerspruchs)prinzips als der bewegenden und gestaltenden Kraft im dialektischen Prozeß der thematischen Entwicklung und der Gestaltung musikalischer Formen.

Die Forderung größtmöglicher Konkretisierung der Arbeit unserer Abteilung im Sinne einer Zuspitzung auf Lösung ganz bestimmter gegenständlicher Aufgaben war das weitere Ergebnis dieser Einstellung. Dies führt zur Entwicklung experimenteller Tätigkeit in den Hilfsinstituten der Abteilung (akustisches Laboratorium, Kabinett für Instrumentologie und vergleichende Musikwissenschaft, bibliographisches Kabinett usw.).

Auf historischem Gebiet führt die Konkretisierungsforderung zur Aufstellung des Problems der russischen Musik des 17. Jahrhunderts. Soziologisch verbleibt als wesentlich gegenständliche Aufgabe die Erkenntnis des Musikwesens der Revolutionszeit und im Zusammenhange damit die Fragen der Alltags- und Hausmusik, überhaupt der Revolutionsmusik, des musikalischen Milieu, der musikalischen Kultur usw. Auf diesen Gebieten hat nun eine ernste Forschungsarbeit eingesetzt, die darauf gerichtet ist, die soziologischen Grundlagen der Musik festzustellen und die Rolle der Produktionsverhältnisse in der musikalisch-produktiven Evolution, in der Entwicklung der Technik und im Geschmackswandel zu bestimmen. Jedoch hiervon liegen die endgültigen Verallgemeinerungen noch fernab. Eine Unmasse von rohem, von der Forschung unberührtem Material gestattet keinem, der sich von der Schwierigkeit der hier entstehenden Probleme Rechenschaft gibt, blindlings den Anhängern übereilter, quasi-markistischer Schlußforderungen beizustimmen, auf Grund leichtsinniger Analogien und Assoziationen über die Wechselbeziehung zwischen Musik und Ökonomik, über Einwirkung des Wandels von Klassenweltanschauungen und ideologischen Schemen auf den musikalischen Schaffensprozeß und die Evolution musikalischer Formen.

Zweifellos wird der alte und nutzlose Streit über Form und Inhalt, als zwei einander bekämpfende Urprinzipien, von neuem entbrennen. Bemerkenswert ist es, daß in diesem Streit die sogenannten Formalisten manchmal als krasseste Materialisten auftreten, denn sie wissen aus konkreter Erfahrung, was die Bewältigung des widerspenstigen Materials in der Kunst zu bedeuten hat, während ihre

Gegner in übereilter Verteidigung der Urrechte des „Inhalts" ihn zuweilen als jeder Form bar (d. h. außerhalb des Kunstgebietes) denken und außerdem es fertig bringen, das Klanggewebe mit bestimmten Gefühlen und sogar mit ideologischen Voraussetzungen zu vermählen. Man darf in der Musik keineswegs die abstrakte „Form" dem abstrakten „Inhalt" gegenüberstellen, denn es sind Begriffe absolut verschiedener Natur, da in der Musik unser Bewußtsein nur vermittels der Form, als Synthese, zur Feststellung eines außergegenständlichen, musikgewordenen (spezifischen) Inhalts fortschreitet.

Dies ist ein komplizierter und bei weitem noch unbekannter Prozeß. Denn die Annahme, daß die Gefühlssättigung der Musik in ihr selbst besteht und sich dem Zuhörer unmittelbar mitteilt, ist unbeweisbar. Um so schwieriger ist es, in der Musik einen ideologischen und gegenständlichen Inhalt festzustellen. Selbstverständlich kann man aber nicht bestimmten Klangkomplexen die Fähigkeit absprechen, etwaige Gefühlszustände wiederzugeben (Musik als Leiter) oder hervorzurufen, wobei der Grad des Reizes und die Wirkungskraft tatsächlich nicht nur vom Grade der nervösen Reizbarkeit des Zuhörers abhängen, sondern auch von der dynamischen Beschaffenheit verschiedener Klangkomplexe — von der Beschaffenheit, die von der modernen Musikwissenschaft mit dem Begriffe „Spannung" bezeichnet wird. Außerdem unterliegt keinem Zweifel, daß eine jede Epoche, jedes Milieu, jede Menschengruppe für das „Verstehen" des Musikinhalts sich einer angewöhnten „Symbolik" bedient, indem einer Reihe bestimmter Klangkombinationen infolge assoziativer Annäherungen eine bestimmte gefühlsmäßig-konkrete Bedeutung zuerkannt wird, wobei dem Ausdrucke dieses oder jenes Zustandes oder noch häufiger der Wiedergabe dieser oder jener Vorstellung ungefähr gleiche Klangformeln entsprechen. Die Tanzmusik ist von altersher an solchen Rhythmus-Formeln reich (die am häufigsten an für sie charakteristische Intonierung und Maß gebunden sind). In ihnen kommen muskel-motorische Empfindungen, Gesten und Gebärden zum Ausdruck und durch sie der ihnen entsprechende Gefühlsinhalt. Die mit einem Text verknüpfte Vokalmusik hat unsere Wahrnehmung an eine „Uebersetzung" dichterischer Ideen, ebenfalls vermittels einer Tonsymbolik, gewöhnt. Die Forschung der Evolution der Oper und des Liedes lehrt uns, daß nicht nur verschiedene Stilrichtungen, sondern auch die Sprache des einzelnen Komponisten eine Fülle klangsymbolischer Formeln besitzt, die im Bewußtsein und Gefühl

der Zuhörer assoziativ mit diesen Formeln verknüpfte Gestalten, Vorstellungen, sogar Begriffe und selbstverständlich bestimmte Erlebnisse hervorrufen.

Eine monistische Auffassung der musikalischen Evolution und der Entfaltung des Musikbewußtseins ist weit davon entfernt, die Frage des sogenannten „Inhalts" der Musik zu verflachen; vielmehr vertieft sie die Frage, indem sie sie aus dem Gebiete der Verstandesargumente und Thesen auf eine wissenschaftliche Grundlage hinüberleitet.

Die Aufgabe des Erforschers der Wechselbeziehungen (keineswegs der Gegenüberstellung) von Form und Inhalt in der Musik läuft somit auf die Analyse einer komplizierten Reihe von Verhältnissen hinaus: akustische Erscheinungen — Gehörsempfindungen; das Material der Musik — der Tonsetzer (umgeben von den auf ihn einwirkenden subjektiven gefühlsmäßigen, sowie objektiven, und zwar ideologischen und formalästhetischen Faktoren); der Tonsetzer (mit seinen Gefühlen, Denken, Ideologie und Geschmack) — das Werk (das vom Bewußtsein gestaltete Klangmaterial, ein Komplex von Klanggestalten oder ein Prozeß der Entfaltung der Wechselbeziehungen der Tonelemente); das Werk — der Zuhörer (oder der Klangstrom — das wahrnehmende Bewußtsein).

Die von mir angedeuteten erkenntnistheoretischen Probleme stehen in engstem Zusammenhang mit dem Bestehen des akustischen Laboratoriums der Abteilung, mit der geplanten Einrichtung eines experimentellen musikalisch-ethnographischen Kabinetts, sowie mit Forschungen auf dem Gebiete der vergleichenden Musikwissenschaft und Instrumentologie. Das sind Gebiete, die heute immer mehr das Augenmerk der westeuropäischen Musikforscher auf sich lenken. Aber mit nicht geringerer Schärfe stellen sich diese Probleme auch bei uns wegen der Verdrängung durch das neue Gesellschaftswesen fast aller Arten des archaischen Volksliedes und im Zusammenhang mit der sich weit verbreitenden Einwirkung der Elemente der städtischen musikalischen Kultur.

Die moderne Stadt hat in so hohem Grade dem Arbeiter und dem Bauern die archaische Sprache des Volksliedes abgewöhnt (das noch obendrein assoziativ in seinem Bewußtsein die Erinnerung an abgelebte Lebensverhältnisse hervorruft), daß es noch lange dauern muß, bis das Volkslied in erneuter Gestalt die ihm zukommende Stellung im Musikwesen der Fabrik und des Dorfes zurückerobern

wird. Nicht im geringsten zweifle ich daran, daß, sobald die breiteren Arbeiter- und Bauernmassen die Grundlagen europäischer Musikkultur, sowie moderner Musiktechnik sich angeeignet haben werden, die echte russische Volksmusik, keine archaisierte oder nach abgelebten Schemen stilisierte, sondern eine tatsächlich volkstümliche, erstehen wird, denn ihre Schöpfer werden die Arbeiter und Bauern sein.

Welche Züge diese Musik im einzelnen aufweisen wird, ist schwer zu sagen. Aber sicher darf man erwarten, daß sie nicht eng-national sein wird, obwohl das eigentümliche russische Gepräge ihr nicht fehlen wird, wie es auch bisher in der russischen Musik der Fall war. Ich sage das in voller Anerkennung der Naturnotwendigkeit und Unabweisbarkeit des Ganges der Dinge und will damit keineswegs den Wert des alten russischen Volksliedes herabsetzen, das ich selbst innigst liebe und als Musiker hochschätze.

Man muß der Wirklichkeit gerade ins Gesicht schauen: das Volkslied ist gegenwärtig nur stilistisches Material. Man kann das gegenwärtige Musikbewußtsein nicht zwingen, seinen Horizont auf das Liedmäßige an und für sich zu beschränken. Aber selbstverständlich kann man es nicht unterlassen, der europäischen Klangkunst die Eigenart unserer musikalischen Sprache gegenüberzustellen. Wie bringt man das zustande? Nur in gleichem Kampfe. Nicht, indem wir uns durch eine chinesische Mauer von der gegenwärtigen west-europäischen Musiksprache und Gestaltungstechnik abschließen, sondern indem wir sie verwenden und unsere eigene Technik auf dieselbe Stufe erheben, und zwar keineswegs durch Nachäfferei, sondern durch eingehendes Studium der Mittel der Gestaltung und ihrer Anwendung auf unser Tonmaterial.

Dies ist der eine Weg. Ihn hat der große russische Komponist und Forscher S. J. Tanejew gewiesen. Aber auch ein anderer Weg ist denkbar, der schwieriger und revolutionärer ist. Er muß eingehender betrachtet werden, denn er ist mit den Grundaufgaben der russischen Musikwissenschaft aufs engste verknüpft.

Es gibt Musik und Musik. Die eine gilt als künstlerische, „hohe“. Sie gehört mit zu den Gipfeln der Kulturerrungenschaften einer Epoche, als Produkt einer komplizierten sozialen Auslese. Ihr Genuß ist bei weitem nicht so zugänglich und unmittelbar, wie man meint. Sie erfordert eine intellektuelle Annäherung, die man

künstlerische Erziehung nennt, und dazu noch gewisse angeborene allgemein-kulturelle Veranlagungen. In ihren höchsten Zweigen reißt sich die akademische und die ihr übergebaute raffiniert-fortschrittliche, künstlerisch-revolutionäre Musik[2] fast gänzlich von dem Alltag, von der Masse los. Es bildet sich gleichsam eine Leiter Gehörwahrnehmungen, auf deren unterem Ende die große Zahl gewöhnlicher Zuhörer, an deren Spitze aber ein verhältnismäßig nicht weiter Zuhörerkreis sich befindet. Dementsprechend verteilt sich auch das verschiedene Klangmaterial, von dem die auf verschiedenen Entwicklungsstufen Stehenden und zur Musik Strebenden zehren. Auf ihren Gipfeln mag sich die Musik noch so sehr von dem Alltagsleben loslösen und ihm sogar selbst die Wahrnehmungsbedingungen diktieren, im Alltagsleben wird doch nur diejenige Musik gebraucht, welche ein biegsames Material für eine beliebig launenhafte emotionelle Aeußerung darbietet. Sie ist in der Tat allen zugänglich, sie bedient sich weniger, gewohnter, von einer großen Menschenzahl angeeigneter Klangkombinationen, die wiederum dank gewohnter Assoziationen entsprechende Erlebnisse hervorrufen.

In einer solchen Musik hat die „mündliche Tradition", die Improvisation auf Grund einiger beliebter Tonfolgen die Vorherrschaft, und die Komplizität der Komposition, die architektonische Gestaltung und die schriftliche Kristallisierung wird von dem Interesse an unmittelbarer Reproduktion (bei leichter Ausführung) beherrscht. Dies ist die Alltagsmusik, eine Musik „schlechten Geschmacks" für Fachleute und Kenner; eine Musik des Herzens für die große Menschenmasse, die durch sie Freud und Leid zum Ausdruck bringt; diese Musik ist ein dringendes Lebensbedürfnis und in den Augen der Massen rechtfertigt sie durch ihr Dasein auch die höhere Musik. An ihrem formalen künstlerischen Wert gemessen ist diese Musik eine Erscheinung der Alltagslebensweise, durch ihre unmittelbare Ausdrucksfähigkeit ist sie aber ein Lebenswert. Und ich möchte hinzufügen: ein bedeutender. Bedeutend, weil nicht selten der langjährige Erfolg der musikalischen Werke „höheren Stils" in demselben Milieu von der qualitativen Beimischung gerade dieser allgemeingültigen Gefühlsreaktionen unmittelbar hervorrufenden Elemente abhängt, oder anders ausgedrückt, der Elemente, die der großen Menschenmenge verständ-

[2] Der Begriff „revolutionäre Musik" gilt mir nicht als Synonym für „Musik des revolutionären Milieu" oder „Musik der Revolution".

lich sind, die Klangsymbole, an die das Gehör gewöhnt ist und die es passiv wahrnimmt[3].

Hier müssen wir an folgende Eigenschaft der Musikwahrnehmung denken: wenn für den Fachmann und den raffinierten Musikliebhaber der intellektuelle Faktor nebst der Neuheit des Gehörreizes (Aktivität der Wahrnehmung) wichtig ist, so für den Durchschnittszuhörer — das sinnliche Element des Reizes nebst gewohntem Material (Passivität der Wahrnehmung). Mit anderen Worten wird im ersten Falle das Material selbst geschätzt (die Eigenart der Klangkombinationen, die durch ihre Entfaltung und ihre Wechselbeziehungen einen intellektuellen Genuß bietet), im zweiten Falle dagegen — die Kraft des Gefühlserlebnisses, wobei das Material gleichsam den Strom, das Medium darstellt, welches die Energie des Reizes vom Ausführenden an den Zuhörer überträgt. Ein Minimum von Kompliziertheit und Neuheit im Material, ein Maximum der Fähigkeit zur Gefühlserregung durch angewöhnte Klangsymbolik — dies sind im wesentlichen die Forderungen, mit denen der Durchschnittszuhörer an die Musik herantritt. In unserer Zeit läßt es sich merken, daß das Tonmaterial des städtischen und des dörfischen „Tschastuschka"[4] gleichsam ein Gerippe darstellt, das mechanisch unendliche Male wiederholt wird. Die angedeutete Beschaffenheit der Wahrnehmung spielt in der Evolution der Musik eine hervorragende Rolle und durch sie läßt es sich erklären, warum die Verbreitung und das Bewußtwerden der großen musikalischen Schöpfungen in weiteren Kreisen so langsam vor sich gehen.

So sieht sich der Forscher, insbesondere der Forscher im Gebiete der russischen Musik, vor eine gewaltige Aufgabe gestellt. Als Gelehrter hat er nicht das Recht, sich zur Musik, die aus den unmittelbaren Bedürfnissen des Alltags entspringt, nur herabzulassen. Er hat sie zu erforschen, genau so wie der Naturforscher „schöne und unschöne" Erscheinungen erforscht, d. h. er darf sich nicht von Geschmacksurteilen leiten lassen, sondern er muß zu erklären suchen, warum die musikalischen Bedürfnisse der Massen bald die einen, bald die anderen Formen und Ausdrucksmittel hervorgebracht haben.

---

[3] Diese Beimischung kann unter Umständen längere Zeit die künstlerisch-intellektuelle Bedeutung eines Werkes verdunkeln (Tschaikowski).

[4] Das zeitgenössische Volksstrophenlied mit scharfem rhythmischen Gepräge und lakonischem melodischen Inhalt. Es gibt „tschatuschki", die kurz und treffend, wie ein Volkssprichwort, sind.

Warum ist es aber gerade für den russischen Musikforscher wichtig, die Alltagsmusik zu verstehen? Ich will nur einige Tatsachen erwähnen. Erstens bleibt ohne dieses Verständnis die Anfangsperiode der russischen Oper und des russischen Kunstliedes unbegreiflich, denn eben hier spielte der Einfluß der Alltagsmusik eine große Rolle. Ferner bleiben auch Sserow und Tschaikowski nicht gänzlich verstanden. Zweitens hat die Umbildung des Volksliedes durch das städtische Wesen und seine musikalischen Tendenzen der russischen künstlerischen Musiklyrik ein eigenartiges Gepräge verliehen. Dieser Prozeß steht seinerseits in engster Verbindung mit der Einwirkung des unbändigen Zigeuner-Gesangwesens, das eine überaus große Rolle in der „Emotionalisierung" musikalischer Bedürfnisse und des Geschmacks der russischen Intelligenz gespielt hat. Es ist dies eine wenig erforschte, aber dringende Frage, und über sie hinweggehen hieße völligen Mangel an Verständnis für das Wachstum und Entwicklungsproblem des musikalischen Materials beweisen: selbst die Gipfel der künstlerischen Musik zehren an der Musik des Alltagslebens, und die Vorgänge in ihr beeinflussen die schöpferische Tätigkeit der individualistischen Tonsetzer.

Auch die gegenwärtige Musik der von der Revolution geschaffenen Lebensweise hat ihre Forderungen und Interessen. Ihre Erforschung erklärt vieles in dem gegenwärtigen Zustand der russischen Musik aller Richtungen.[5]

Die Übersetzung besorgte E. Berlowitsch.

---

[5] Die Veröffentlichung des zweiten Teiles dieses Aufsatzes, welcher die Probleme der russischen Volksmusik behandelt, mußte aus räumlichen Gründen einstweilen zurückgestellt werden.
Die Schriftleitung.

A. Finagin (Leningrad):

# VON GLINKA ZUM RUSSISCHEN MUSIKALISCHEN MITTELALTER[1]

„..... Was die Geschichte der russischen Musik anbetrifft, so ist sie noch im ursprünglichen Stadium der Sammlung und Beschreibung des Materials und fängt an, nur allmählich in das nächste Stadium — der wissenschaftlichen Begründung und Veröffentlichung des Materials einzutreten." Diese Worte des bedeutendsten russischen musikalischen Schriftstellers, Igor Glebow, des Leiters der Anstalt, von deren Arbeiten ich hier zu sprechen beabsichtige, muß man immer beim Lesen der neu eröffneten Seiten der musikalischen Vergangenheit in Rußland im Auge behalten. Die wissenschaftlich historische Arbeit im Gebiete der Musik ist für die Sowjetrepublik ein ganz junges Anfangen, welches nur die Revolutionsjahre ihres Landes hinter sich hat (wenn man nur die eine, seit langer Zeit durchgearbeitete Sphäre der russischen Musikwissenschaft — die Sphäre des Kultusgesanges nicht in Betracht nimmt).

Als die Musikabteilung des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts sich auf den Weg der wissenschaftlichen Forschung stellte, hatte sie eigentlich ein vollständig unberührtes Feld der musikalisch-historischen Fakte vor sich, besonders die Zeit vor Glinka betreffend. Man hat sich vorgestellt das plötzliche Aufblühen der russischen Musik im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts, d. h. die Geschichte der russischen Musik — umfassend die Musik von Glinka bis zu unseren Tagen. Historische Wurzeln des Schaffens Glinkas, dieses, auf dem Horizont der ihm zeitgemäßen musikalischen Kultur, bemerkenswerten Komponisten, welcher noch bis heute seine Bedeutung und seinen Zauber bewahrt hat, sind immer noch nicht aufgeklärt. In dieser Frage muß für den russischen Musikhistoriker unbedingt eins klar sein — daß die musikhistorische Genealogie von Glinka tief in der Zeit liegt und eben deshalb in vielem national ist.

---

[1] Eine Gruppe Historiker der Musikabteilung des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad publiziert in der nächsten Zeit die Resultate ihrer musikforschenden Arbeiten in einer Sammlung „Die Musik und das Musikwesen des alten Rußlands". Dieser erste Versuch einer kollektiven Durcharbeitung des musikhistorischen Materials gibt mir, als einem seiner Teilnehmer, das Recht, die Freundlichkeit der Zeitschrift „Melos" zu benutzen, um, wenn auch nur in einem kurzen Artikel, mit den Resultaten unserer Arbeit unsere westeuropäischen Kollegen bekannt zu machen.

Von hier aus zeichnet sich ganz natürlich der Weg der musikhistorischen Forschung — von dem Umringen Glinkas künstlerischer Persönlichkeit — in die Tiefe, in der Richtung der Ursprungswurzeln seines Schaffens zu dem russischen musikalischen Mittelalter. Aus Glinkas Zeit stammt in Rußland die nationale Oper, die sich spezifisch von allen Formen der westeuropäischen Oper unterscheidet, und auch der Anfang des russischen Kunstliedes, eigentümlich in seiner Gestaltung.

Wie geschah diese Entwicklung? Wir sind sehr wenig unterrichtet von der russischen musikalischen Lyrik weltlichen Charakters vor den Romanzen (Kunstliedern) von Glinka und Dargomischsky, wenn man nicht die sogenannten pseudorussischen Volkslieder in Betracht nimmt, welche aber diese Form des russischen Stils nicht vollständig erklären. Man kann diese auch nicht aus dem italienischen Einfluß der in der Zeit Katharinas herrschenden Oper oder aus den Kirchenkompositionen von einem Bortnjansky erklären. Jetzt aber ist der Stoß in dieser Richtung gegeben: in der Arbeit von A. Rimsky-Korsakow über Teploff und seine Sammlung russischer Lieder „Zwischen Arbeit und Erholung" haben wir ein sorgfältig durchgearbeitetes Material, das auf einen großen melodischen Reichtum der einzelnen Vertreter der russischen Musik in der Mitte des 18. Jahrhunderts hinweist.

Teploff, der Liebhaber-Musikant, tritt vor uns als ein begabter lyrischer Komponist, dessen Schaffen große Anerkennung und Verbreitung hatte. Die mögliche Datierung seiner Sammlung — viel früher, als das Jahr 1759 — zeigt, daß die Evolution des russischen Kunstliedes historisch tiefer liegt, als man es vermutete. Das ist einerseits; andrerseits, in der Arbeit von Igor Glebow (B. Assaffjef) „Zur Erforschung der russischen Musik des 18. Jahrhunderts und der zwei Opern von Bortnjansky" wird zum ersten Male in der russischen musikwissenschaftlichen Literatur die große Bedeutung des weltlichen Schaffens von Bortnjansky festgestellt. Schüler von Galuppi, welcher während seines Aufenthalts in Italien drei Opern geschrieben hat, ist er bei uns in Rußland bis zur letzten Zeit nur als ein Kirchenkomponist anerkannt und studiert worden. Igor Glebow zeigt uns, d. h. bespricht öffentlich zum ersten Male die Partituren der zwei Opern von Bortnjansky, die am Hofe in Rußland geschrieben und aufgeführt waren: „Le Faucon" (1786) und „Le fils Rival" (1787), — das sind Opern, die eine bestimmte Rolle in der Bildung der russischen musikalischen Lyrik spielen konnten und eine besondere Bedeutung bei der Bildung des russischen musikalischen Opernstils haben

konnten. Es genügt, auf die von Igor Glebow hingewiesene Ähnlichkeit der Stimmung einzelner Stellen aus der „Piquedame“ von Tschaikowsky mit denen aus der Oper von Bortnjansky zu verweisen.[2]

Also die Opern von Bortnjansky sind schon eine Stufe des zukünftigen Erblühens des Opernstils in Rußland. Der Nachahmungstrieb, der italienische Einfluß und der geistliche Charakter charakterisieren die Vor-Glinkasche Musikkultur. So schien es bis zu der Zeit, bis wir uns Mühe gaben, uns an das Studieren der Stimmen-Partituren jener Zeit zu wenden. Jetzt steht vor uns eine Reihe neuer Namen: Matinsky, Autor der Oper „St. Petersburger Gostinny Dwor“, Paschkewitsch mit seiner Oper „Der Geizhals“ und Fomin mit einer Reihe von Opernkompositionen, von denen in diesem Plane die Aufmerksamkeit verdienen: „Die Fuhrleute auf der Station“ und „Die Amerikaner“. Bis jetzt war vielleicht nur die Oper „Die Amerikaner“ bekannt, die seinerzeit von Jürgensen herausgegeben war. Diese Oper war aber von einer ganzen Reihe rein russischer Versuche des Opernschaffens begleitet, welche ihren Platz zwischen dem Vaudeville mit Gesang und der komischen Oper nach westeuropäischem Muster einnehmen.

Aus diesen Versuchen erwuchs eine reiche Opernerbschaft von einem Titoff, wo es erst in unseren Tagen dem jungen Historiker W. Prokoffieff gelungen ist, sich zurechtzufinden (und gleichzeitig in einer seiner anderen Arbeiten die Tätigkeit Matinskys als Komponist zu bestreiten). Überhaupt muß man sagen, daß die Arbeit der Sammlung und das Studium des Materials die russischen Historiker zu einer Reihe kritischen Widerlegens der früheren musik-historischen Meinungen gebracht hat.

Ich erlaube mir, auf eines der Fakten aus meiner Monographie über E. Fomin hinzuweisen. Es ist festgestellt, daß er nicht im Jahre 1741, sondern 1761 geboren ist, und also eine ganze Reihe musikalisch-szenischer Werke, welche als die seinen betrachtet worden waren, ihm unmöglich zugeschrieben werden können, besonders muß man einen „Fehler“ der russischen Historiker erwähnen, daß der Komponist der Oper „Der Müller, der Hexenmeister, der Betrüger und der Freiwerber“, welche

[2] Auf Kosten der weltlichen Bedeutung Bortnjanskys verringern ihn die neuen Untersuchungen im Gebiete der ideologischen Verteidigung russischen Kirchenstils. Das berühmte „Projekt von Bortnjansky“ zur Verteidigung des „shamennoi“-Gesanges (eine Art Kirchengesang) ist von mir in einer kleinen kritischen Untersuchung vollständig als Werk von Bortnjansky anerkannt.

einen großen Erfolg in jener Zeit hatte, der erwähnte Fomin war. Es erscheint, als ob sich die Bedeutung von Fomin, welche sich in vielem bis zu unseren Tagen gerade auf diese Oper gestützt hatte, jetzt wie zerstört wäre; aber nein, seine Bedeutung wächst, weil eine ganze Reihe von Opern, die früher von seinen zu eifrigen Forschern vergessen waren, jetzt als seine anerkannt sind. Es stellt sich heraus, daß die Psychologie der Oper, der individuelle Ausdruck der russischen Musik des 19. Jahrhunderts, in der Person von Fomin ihren Vorgänger hat. Dieses bezeugt deutlich das beste seiner Werke, das Melodrama „Orpheus und Euridika".

Aus der Arbeit von W. Prokoffieff ersehen wir, daß auch eine Reihe von Opern von Titoff in dieser Beziehung die Bedeutung Glinkas abschwächt (die Erforschung der in der Zeit zu ihm näher stehenden Schöpfungen von Koslowsky, Werstowsky bestätigen auch die Richtigkeit der neubezeichneten Wege in der Entwicklung der russischen Musik).

Die methodologische Tendenz des musikhistorischen Forschers, nicht die Lebenseigenschaften einer genialen Persönlichkeit, sondern das Musikwesen der Entstehungszeit ins Auge fassend, deutlich in dem leitenden Artikel von Igor Glebow „Die Theorie des musik-historischen Prozesses als eine Grundlage des musik-historischen Wissens" ausgedrückt,[8] rechtfertigt sich mit dem musikhistorischen Materials selbst.

Die Musikgeschichte greift in der Sphäre ihrer Forschung immer mehr in das russische Musikleben ein. Solche vorzüglichen Dokumente, wie das Tagebuch von Paul Bolotoff vom Jahre 1789, oder das Kammer Fourrières-Journal der Epoche Katharinas und Pauls I., eröffnet von unseren Kollegen, zeigen von neuem ganz klar die Details der musikalischen Lebensart in Rußland, wie in der Hauptstadt, so auch in der Provinz.

Es wird klar, daß die russische Musik auch vor Glinka lebte und daß das russische musikalische Mittelalter sich beinahe noch auf die Vorzeit des allgemeineuropäischen musikalischen Mittelalters bezieht. Allein das Studieren der Ergebnisse des 18. Jahrhunderts in der russischen Musik wäre nicht vollständig, wenn man an den Ausländern wie Sarti, Araja, Cimarosa, Traetta-

[8] Veröffentlicht in der Sammlung: „Aufgaben und Methoden der Kunstwissenschaft", Petrograd, 1924 (russ.).

Paesiello, die in der Entwicklung der russischen Musikkultur eine große Rolle spielten, vorübergehen wollte.

Gleichzeitig ist es notwendig, das Durcharbeiten des Materials zu fördern, welches den Aufenthalt der erwähnten Meister in Rußland illustriert. Dieses haben wir auch in zwei, Sarti und Araja gewidmeten Arbeiten, aus welchen der westeuropäische Historiker die ihm vielleicht unbekannten Ergebnisse der Lebenstätigkeit der italienischen Meister schöpfen kann.

Aber unsere „historische" Aufgabe, die natürlich auch vom Westen vor uns gestellt wird, ist die Vertiefung in das Gebiet der nationalen Volkstonbildung. So stellt die Aufgabe Igor Glebow in seiner letzten methodologischen Arbeit „Die gegenwärtige russische Musikwissenschaft und ihre historischen Aufgaben".

Wenn uns das 18. Jahrhundert der russischen Musik einigermaßen klar geworden ist (siehe die Arbeit von Igor Glebow: „Die Technik der Gestaltung der ersten russischen Opernkomponisten"), so taucht vor uns das Problem des 17. Jahrhunderts in der russischen Musik auf. Als erste Schwalbe auf diesem Wege erschien die Arbeit von A. Preobrajewsky: „Die lateinische Irrlehre im russischen Gesange des 17. Jahrhunderts". Darauf folgen Arbeiten über die Erklärung der Aufschichtung auf das alte russische Lied und endlich die Vorbereitung junger russischer Musikgelehrter in der Erlernung der Hakenschrift (Krinki).

Eine andere Seite der Tätigkeit der russischen Musikwissenschaftler führt unbedingt zu demselben 17. Jahrhundert. Ich meine das wiederaufkommende Interesse für das russische Volksschaffen bzw. Volkslied. Das komplizierte Zusammenwirken der westeuropäischen Einflüsse in der Lyrik von Teploff, die ersten Versuche des Eindringens einer liedmäßigen Gestaltung in die Opernkompositionen von Fomin, Paschkewitsch und anderen Komponisten (Ende des 18. Jahrhunderts), die Assimilierung des Liedes mit dem italienischen, französischen, deutschen Einfluß im 19. Jahrhundert, die Verbindung der Liedformen mit den Kultusgesängen, den sogenannten „Popewki" auf der Basis der unversiegbaren Evolution des Volksschaffens bis zu unseren Tagen machten die Erforschung der älteren Liedformen und die Feststellung historischer Aufschichtungen zu einer Kapitalaufgabe der russichen Musikwissenschaft.

Die Stellung der entsprechenden Probleme und die einleitende Übersicht

des Materials habe ich in einer kleinen Monographie „Das russische Lied" gegeben. Das alte Volkslied erscheint nach dem Studium der Musik des 18. Jahrhunderts als ein Produkt des 17. Jahrhunderts, und es ist natürlich, daß die Blicke der Musikwissenschaftler—Folkloristen mit Interesse auf das Musikleben des 17. Jahrhunderts gerichtet sind.

Roman Gruber (Leningrad):

## DER MUSIKALISCHE GESTALTUNGSPROZESS UND SEINE ERFORSCHUNGSMÖGLICHKEITEN

Das ständige Hinstreben wissenschaftlichen Denkens zur Erörterung der Probleme des Kunstschaffens bringt seine Folgen wie in der abendländischen, so auch in der jüngsten russischen Musikwissenschaft[1]. Die Arbeit strömt zugleich in mehreren Richtungen. Einerseits wird versucht, an die Seite der „psychologischen" Methode — unlängst noch der einzigen in diesem Gebiet — auch eine „Phänomenologie" des Schaffens zu stellen[2]; andrerseits sehen wir eine Tendenz, selbst das Objekt der Forschung auszudehnen, indem man bestrebt ist, nicht nur das gesamte psychische Geschehen des Schaffensaktes, sondern auch seine Endergebnisse, kristallisiert in der äußern Welt, einer analytischen Zerlegung zu unterziehen: an die Stelle einer Monographie des Künstlers tritt immer deutlicher die „Entstehungsgeschichte" seines Kunstwerkes[3]. Es wird, endlich, auch die

---

[1] Die ersten Untersuchungen in Rußland über das Musikschaffen wurden vor etwa zwanzig Jahren von Prof. Lapschin veröffentlicht; ihm folgte Igor Gleboff.

[2] Siehe z. B. B. Sotoff: „Phänomenologie des musikalischen Formbegriffs" („De Musica", Petrograd, 1923).

[3] Einige Beispiele solcher Art finden wir in der deutschen Musikliteratur — von den wertvollsten Nottebohms „Beethovenskizzen" bis zu den jüngsten Arbeiten von H. Wedig („Beethovens Streichquartett op. 18, Nr. 1 und seine erste Fassung", Beethovenhaus, Bonn, 1922), A. Lorenz „Betrachtungen über Beethovens Eroika-Skizzen" (Zeitschrift für Musikwissenschaft, April 1925) u. a.

experimentelle Untersuchung an die Sache gezogen. Es erweist sich also, daß der einheitliche Gestaltungsprozeß — denn Bewußtseinsphänomene des Kunstwerdens, wie auch kristallisierte Kunstwerke Äußerungen eines einzigen Formwillens sind — von zwei sozusagen entgegengesetzten Standpunkten, von „innen" und von „außen", untersucht und immer enger umringt wird. Wenn man alle aufgezählten Forschungsmöglichkeiten in eine Reihe, vom Zentrum zur Peripherie, zerlegt, wird sich unschwer noch weiteres erweisen: daß, eben, Phänomenologie die „innigste" aller Methoden sei, indem sie das phänomenale Urwesen des Schaffensvorganges aus dem „Innern" des erlebenden „Ich" unmittelbar, adäquat zu erfassen bestrebt ist; es folgt weiter die introspektive psychologische Methode — hier unterliegt schon der Schaffensvorgang einer Beobachtung, zwar eines „inneren" Sehens — die Psychik des Erlebenden ist in das „Beobachtende" und das „zu Beobachtende" zerspaltet; im Falle des experimentellen Untersuchens sind Subjekt und Objekt der Beobachtung auch „räumlich" geteilt; endlich, am „mittelbarsten" ist der Versuch, sich der Eigenart eines Schaffensaktes zu bemächtigen vermittels einer Analyse der Entstehungsgeschichte des Kunstwerkes selbst. Sicherlich nur eine zukünftige, übereinstimmende und vergleichende Anwendung aller Forschungsmethoden wird uns erlauben, hier die letzte Grenze zu erreichen: dies würde geschehen in dem Moment, wo wir die Möglichkeit hätten, die Kurve des Schaffensvorganges auf verschiedenste „Flächen der Beobachtung" zu projizieren, und zwar so, daß jeder beliebige Punkt der Schaffenskurve mit Hilfe entsprechender Koordinaten festgestellt sein könnte. Vorläufig ist es aber unentbehrlich, wenigstens im allgemeinen, die Hauptpunkte des Schaffensaktes und seine Richtlinien aufzuklären und eine exakte Terminologie festzustellen, was leider weder bei uns noch im Abendlande erreicht ist. Wenn man das relativ schwache technische Vermögen beider „äußerster" Methoden — phänomenologischer und experimenteller — in Betracht nimmt, scheint es augenblicklich am zweckmäßigsten, diese Vorarbeit zu erfüllen auf Grund einer eingehenden wissenschaftlichen Prüfung schon vorhandener Quellen, d. h. eigener Selbtbeobachtungstätigkeit der Künstler, insofern sie sich in Briefen, Tagebüchern, autobiographischen Geständnissen u. a. Selbstäußerungen spiegelt. Unvermeidliche Ungenauigkeiten und Entstellungen einer solchen Forschungsmethode können zum großen Teile durch Vergleichung mit Zeugnissen dritter Personen und mit Ergebnissen der „Entstehungs-

geschichte“ entsprechender Kunstwerke entschädigt werden; besonders wenn die Forschung parallel mit gänzlich verschiedenen Schaffenstypen sich beschäftigt und trotzdem zu identischen Endergebnissen führt[4]. Systematisches Erarbeiten dieser so reichlich vorhandenen Quellen würde uns der Lösung einiger wichtiger Probleme des Kunst-(Musik-)Schaffens nähern, wie z. B. dem Verhältnis im Schaffensvorgange des Bewußten und des Unbewußten, der Auseinandersetzung zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Schaffen u. a., sowie Stützpunkte des inneren Gestaltungsprozesses und spezifische Merkmale individueller Schaffenstypen zu definieren erlauben[5]. Eben die hier aufgestellten Fragen beschäftigten den Schreiber dieser Zeilen in seinen Untersuchungen über die Psychologie des Schaffens fünf russischer Komponisten (Glinka, Rimsky-Korsakow, Tschaikowsky, Skrjabin, Tanejew), zu denen später Ljado und Sserow hinzugefügt wurden. Die Auswahl war hauptsächlich durch den Kontrast der künstlerischen Organisation begründet, welcher jedoch trotz aller Abweichungen ein einheitliches normales Schema festzustellen erlaubte. Ich werde hier versuchen, einen Abschnitt meiner Betrachtungen mitzuteilen — über das Verfließen des inneren Gestaltungsprozesses beim Musiker, da eben in diesem Gebiet auch in der abendländischen Musikliteratur vieles noch unbeleuchtet geblieben ist, besonders aber sind einzelne Stadien nicht genau abgegrenzt und definiert worden. Zuförderst muß aber eine kurz gefaßte Formulierung entbehrlichster Begriffe (in dem Sinne, wie sie hier gebraucht werden) und Andeutung künstlerischer Grundtypen vorausgeschickt werden. Ich lasse beiseite die psycho-physiologischen Voraussetzungen einer künstlerischen Organisation und werde mich hier begnügen mit Auseinanderlegung zweier Grundbegriffe der inneren Werkstatt des Künstlers, deren

[4] Methodologische Möglichkeit so eines wissenschaftlichen Verfahrens ist von W. Stern in seiner „Differentiellen Psychologie in ihren methodischen Grundlagen“ (3. Aufl., 1921, S. 31, 141—143 u. a.) genügend begründet, wo es in „Fernmethoden“ seinen Platz einnimmt. Vgl. auch Müller-Freienfels „Psychologie der Kunst“ (Band I, S. 41—42).

[5] Verallgemeinerte schematische Struktur des Schaffensvorganges finden wir in der deutschen Literatur bei Dessoir, Utitz, Volkelt und vielen anderen, konkrete Durcharbeitung im Gebiete der Tonkunst — viel seltener. „Die innere Werkstatt des Musikers“ von Max Graf (Stuttgart, 1910) könnte man als einen Vorversuch wissenschaftlicher Untersuchung in diesem Gebiete betrachten. Das reiche Material dieser Arbeit ist leider fast ausschließlich in bezug auf das Verhältnis des Bewußten und Unbewußten im Tonschaffen erörtert, während das systematische Feststellen der Entwicklungsstadien des Schaffensvorganges nur angedeutet ist.

Zusammentreffen den Schaffensvorgang erst ermöglicht; des Formwillens einerseits — des konstruktiven Apparates andererseits. Im Begriff Formwille (nicht als philosophischer Begriff, sondern als bequemer Terminus technicus gebraucht) fassen wir zusammen das unüberwindliche organische Bedürfnis einer künstlerischen Organisation, ihr augenblickliches psychisches Vermögen nach außen zu projizieren und in eine „Gegenständlichkeit" zu verkörpern: Dieser Schaffensdrang, dieses „Wollen", ist aber nicht unbedingt mit der konstruktiven Potenz (dem „Können") des Künstlerapparates identisch, wie es Worringer annahm.[6] Die Sphäre der konstruktiven Möglichkeiten, welche diese oder jene konkrete materielle Gestaltung bedingen, hat ihre eigene organische Beschaffenheit,[7] die öfters dem Formwillen nicht entspricht: sie kann den Drang des letzteren überwiegen und unterdrücken (1) oder im Gegenteil, ein unbändig sich äußernder Schaffensdrang findet nicht genügend entsprechende „Formeln" (2). Eben diese Wechselbeziehung der Sphären des „Formwollens" und „Formungsvermögens" ist das entscheidende Grundphänomen, welches die Eigenart eines „Künstlertypus" bildet. Im ersten Falle (1) wird es der „konstruktive" Typus, im zweiten — der „Ausdruckstypus" sein. Dieser Ausdruckstypus kann jedoch seinerseits entweder einen „egozentrischen" Untertypus — wenn der Künstler im Schaffen „sich auslebt" — oder einen „kosmozentrischen" Untertypus bilden — wenn der Künstler sich in eine äußere Stimmung oder Gegebenheit „einlebt", sich in ihr aufzulösen sucht.[8] Aber auch

---

[6] Ich schließe mich in dieser Hinsicht an Utitz an (vgl. „Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft". I., S. 279 ff.)

[7] Darüber eine bemerkenswerte Äußerung Tschaikowskys: „Ich kann sagen, daß ich im normalen Zustande immer etwas komponiere, um jede Tageszeit und bei jeder Angelegenheit. Zuweilen beobachte ich mit Neugier diese ununterbrochene Arbeit, welche sich, wie von selbst, ganz unabhängig von dem geführten Gespräch, von der ganzen Umgebung . . . . in dem, für Musiktätigkeit bestimmten Gebiete meines Gehirns entwickelt". Anders formuliert dieselbe Erscheinung R.-Korsakow im Briefe an Balakireff (3. April 1863): „Wär' es möglich, daß all die Menge der Erscheinungen, welche jetzt in meinem Bewußtsein als tote Leichen in Erwartung künftiger Auferstehung herumschweifen, sich nicht verwirklichen werden?" . . . und weiter: „Immer habe ich im Bewußtsein sozusagen ideale Musterbilder der Tonstücke aller Art . . . es kommen vor ideele Allegro (in ¾ und 4/4) und Adagio, Trauermärsche und Scherzi usw. . . ."

[8] Vgl. den „Ausdruckstypus" und „Gestaltungstypus" bei Müller-Freienfels; den extra- und intravestierten Typus bei C. G. Jung.

ein und derselbe Künstlertypus bietet keine ständige Wechselbeziehung dieser beiden Sphären. Es geschieht, daß der Ausbruch des Schaffensdranges dem Anschwellen des konstruktiven Vorrats vorausgeht, und umgekehrt, daß das anwachsende konstruktive Vermögen vergebens den befruchtenden Formwillen sucht; es kommt vor endlich, daß beides — wie das Ausbrechen des Formwillens, so auch das Anschwellen des konstruktiven Vermögens — zusammentrifft oder einander sogar verursacht — das ist der meist erwünschte Fall, welcher zur größten Spannung und Begeisterung des Gestaltungsprozesses führt (man pflegt hier von der „Inspiration" zu sprechen), während in zwei anderen Fällen die Gestaltung langsamer und peinlicher verfließt und von sogenannten „Schaffensqualen" begleitet wird.

Ein anderer zentraler Begriff beliebigen Schaffensaktes ist der Begriff der Form, der in seinem weitesten Sinne ein unentbehrliches Attribut jeder Auffassung ist, aber bloß im Falle einer künstlerischen Auffassung einen Wertbegriff bildet. Minimale Voraussetzungen des Vorhandenseins einer Gegebenheit oder eines Vorstellungskomplexes, als Formeinheit, als etwas Erformtes, sind: die Beziehungen der vereinigenden Momente zu einem einheitlichen Zentrum, Abgegrenztheit von anderen Bewußtseinsphänomenen; potentielle Vorahnung einer zukünftigen inneren Gesetzmäßigkeit . . . Wir postulieren das Vorhandensein sozusagen mehrerer „Stufen" der Konkretisierung des Formbegriffs: die untere Stufe bildet der eben angedeutete minimale Konkretisierungsgrad (nennen wir diese erste vorstellbare Unterschiedsgrenze eines inneren Formgebildes — die „Ursprungs-Form" oder die „U-Form"); die obere — maximale „Ausfüllung" bis in die kleinsten Einzelheiten (aber auch bloß in der Vorstellung) der verschwommenen, nur angedeuteten Grenzlinien der „U-Form" (nennen wir diese höchste vorstellbare Grenze eines inneren Formbildens — „Endgültige Form" oder „E-Form"). Innerhalb dieser Grenzen also werden alle möglichen Arten der inneren Formgebilde eingeschlossen — das ist die Sphäre der inneren Gestaltung. Außerhalb der letzteren befinden sich: das „Vorbereitungsstadium" („Vor-Stadium") — an die untere Grenze anschließend — und das Stadium der äußeren Gestaltung — an die obere Grenze anknüpfend. Im ganzen haben wir also drei Hauptstadien des Schaffensprozesses:

1. Vorstadium — Periode vom ersten Schaffensimpulse bis zum Ertappen

der „U-Form“; als der Künstler nach vergeblichem Suchen und Tasten endlich den nötigen „Standpunkt“ findet, von wo aus es ihm gelingt, den gesamten Stoff eines zukünftigen Gestaltens mit einem Blicke zu umfassen;

2. das Stadium der „inneren“ Gestaltung — der Weg von der U-Form zur E-Form, welcher schon im bestimmten konkreten (wenn auch nur „vorgestellten“) Stoff (bzw. Tonstoff) liegt und in dem Moment endigt, als bei der beliebige Male wiederholten Vorstellung der E-Form kein Bedürfnis eines Korrektivs sich offenbaren wird (ein Zeichen, daß der Formwille entsprechende konstruktive Gesetzmäßigkeit gefunden hat und daß eine psychologische Entspannung eingetroffen ist!);

3. das Stadium der „äußeren“ Gestaltung, d. h. Fixierung der inneren E-Form in einen materiellen Kunst- bzw. Ton-Stoff.

Gewiß, nicht immer werden einzelne Entwicklungsstadien des Schaffens so streng voneinander getrennt, auch die Reihenfolge kann sich verändern. Häufig verfließen innere und äußere Gestaltung gleichzeitig; es geschieht, daß die U-Form nicht gleichmäßig, sondern teilweise ausgefüllt wird; zuweilen fehlt das Vor-Stadium gänzlich — der Schaffensakt beginnt unmittelbar mit dem Erfassen der U-Form (Einfall!); es kommt auch vor, daß die U-Form = E-Form = „äußere“ Form (Improvisieren!) ist. Trotzdem halten wir unser Schema für zweckmäßig, denn es zeigt uns ein anschauliches Bild des logischen Zusammenhanges psychischer Schaffensvorgänge, erlaubt aber auch, fehlende Glieder zu interpolieren und jedes Stadium seinen eigenen Gesetzen unterzuordnen. Nehmen wir z. B. die Auseinanderlegung der „inneren E-Form“ und der „äußeren Form“: scheint eine solche Auseinanderlegung nicht überflüssig, wenn selbst die innere Gestaltung sich schon im bestimmten konkreten Tonstoff vollzieht? Indessen, beim tieferen Einblick sehen wir, daß die Voraussetzungen des Verlaufs hie und da gänzlich verschieden sind: im zweiten Falle sind es 1. die physische Beschaffenheit des Materials (z. B. Unnachgiebigkeit) oder 2. technische (Un-)Vollkommenheit des Künstlers; im ersten Falle sind die Gründe viel verwickelter: 1. das Gefühl der Unerläßlichkeit von der intuitiv erfaßten U-Form einen Ausgangspunkt der weiteren Entwicklung festzustellen; 2. demzufolge die U-Form, als gleichzeitige (erfühlte) Einheit in ein „Hintereinander“ im Zeitraume auszudehnen, und zwar so, daß die innere Wechselbeziehung ihrer

Ingrediente völlig erhalten bleibt; 3. das Durcharbeiten des (vorgestellten) Materials und fortwährende Vergleichen des Erreichten mit der ständig im Bewußtsein bleibenden potentiell erfühlten Zielstrebigkeit der U-Form, welche die weitere Richtung der Gestaltung vorbestimmt; 4. stetige Ausgleichungs-(Koordinations-)tätigkeit, die einerseits maximale Ausdrucksäußerung ermöglicht, andrerseits die nötige innere Gesetzmäßigkeit der konstruktiven Gestaltung bewahrt, woraus noch weitere Folgen zu ziehen sind: a) das Ringen der „autonomen" Selbstäußerungstendenz mit den gewohnheitsmäßigen „heteronomen" Ausdrucksformeln; b) das Ringen mit eigenen autonomen konstruktiven Möglichkeiten, um aus der Mehrzahl fortwährend anschwellender je eine einzige — augenblicklich eben die passendste! — auszuwählen usw., bis sich die ganze Spannungsenergie des Schaffenstriebes nicht in konstruktive Formgebilde transformiert hat, die E-Form erorbert und das psychische Gleichgewicht wieder eingetreten ist! Diese und viele andere unerwähnte Eigentümlichkeiten der künstlerischen Gestaltung können nur auf Grund einer prinzipiellen Auseinandersetzung des inneren und äußeren Gestaltungsaktes festgestellt werden...

Nachdem wir im allgemeinen die Entwicklungsstadien der künstlerischen Gestaltung angedeutet haben, wollen wir das Verfließen derselben im Gebiete des Tonstoffes zu verfolgen versuchen, indem wir die Selbstäußerungen einiger obenerwähnter Komponisten heranziehen (wir zählen Glinka und Rimsky-Korsakow zu dem „kosmozentrischen"; Tschaikowsky und Skrjabin zu dem „egozentrischen"; S. Tanejew vorzüglich zu dem „konstruktiven" Künstlertypus).[9]

Das „Vor-Stadium", dessen Erreger" — wie innere-organische, so auch äußere-mechanische — äußerst mannigfaltig sind, kann die Zeitdauer von einigen Stunden, aber auch von mehreren Jahren umfassen. Sein blitzschnelles Verfließen ist meistens dem „egozentrischen" Typus eigen, da hier der (äußere) Reiz einen Schaffensvorgang nur beim Vorhanden genügend angeschwellter Spannungsenergie hervorruft und diese sich im stürmischen Ausbruch nach außen drängt. Sein langsames Entwickeln ist Eigenschaft des „kosmozentrischen" Typus, weil hier der Schaffensimpuls zuerst nur eine neue Einstellung des Künstlers

[9] Ausführlicheres nebst Verzeichnis der Quellen s. meine Arbeit „Das Gestaltungsproblem in der Musik" („De Musica", Petrograd 1923, russ.)

zu irgendeiner äußeren Gegebenheit veranstaltet, und es versteht sich von selbst, daß die Anpassungsfähigkeit sich viel langsamer vervollkommnet, als der Prozeß des „Auslebens“ eines schon vorhandenen psychischen Inhaltsvermögens. „Vorige Woche besuchte ich Lawrowska (bekannte Sängerin),“ schrieb Tschaikowsky seinem Bruder Modest den 18. V. 1877: „Man sprach über Operntexte. X. schwatzte Unsinn . . . Lawrowska schwieg und lächelte gutmütig, sprach aber plötzlich: ‚Und was können Sie gegen „Eugeny Onjegin“ einwenden?‘ (1), dieser Vorschlag schien mir w i l d zu sein und ich schwieg. Später, als ich allein in einem Gasthofe speiste, erinnerte ich mich dieses Gesprächs, v e r t i e f t e mich in Gedanken (2), b e g e i s t e r t e mich (3), und am Ende des Mittags e n t - s c h i e d ich mich völlig (4) . . .“ Hier zerfällt das ganze Vorstadium — in vier deutliche Momente: 1. Einstellung in bestimmter Richtung, 2. Bedenken und Erwägen des Opernstoffes, 3. Sich-Einfühlen und Sich-Begeistern, 4. Entscheidung — und zerfließt im Zeitraume e i n e s Abends. Entgegengesetztes Beispiel bietet uns das Schaffen Rimsky-Korsakows.[10] Das Vor-Stadium des „konstruktiven“ Typus ist auch sehr ausgedehnt, aber aus anderen Gründen: an die Stelle der Anpassung und des Sich-„Einlebens“ tritt hier das Zubereiten und vorsichtige Probieren des konstruktiven Vorrats.[11] Weitere Einzelheiten und auch die Mischformen lassen wir beiseite und gehen zur inneren Gestaltung über. Versuchen wir zuerst das Vorhandensein der „U-Form“ und der „E-Form“ in konkretem Material

---

[10] Während dieses Sommers (1877) . . . immer öfter gedachte ich Gogols Novelle ‚die Mainacht‘. Ich liebte leidenschaftlich von meiner Kindheit an seine ‚Abende auf dem Lande‘ und besonders gefiel mir die ‚Mainacht‘ (1). Meine Frau, als sie noch meine Braut war, versuchte mich oft zu bereden, eine Oper auf diesen Text zu schreiben (1a). Wir lasen zusammen die Novelle an dem Tag, als ich ihr einen Heiratsantrag machte (1b). Von da an v e r l i e ß m i c h d i e s e r G e d a n k e n i c h t (2), und in diesem Sommer schien mir besonders nah zur Erfüllung (3) . . . Trotzdem konnte ich noch nicht ernstlich an das Werk greifen“ . . . Während des Winters 1877—78 fühlte ich mich mehr und mehr für die ‚Mainacht‘ eingenommen (3a) und im Februar setzte ich mich eigentlich an die Arbeit“ (4) . . . Da die Hochzeit Rimsky-Korsakows im Jahre 1872 war, dauerte das Vor-Stadium also m i n d e s t e n s 6 J a h r e !

[11] T a n e j e w schreibt am 28. Dezember 1879 an Tschaikowsky: „Ich habe mir ein Buch angeschafft, worin ich stundenlang einzutragen pflege alles, was mir einfiel und was je ein Verhältnis zu meiner Komposition haben könnte“ . . . Oder: „Ich beschäftige mich jetzt mit der Durchführung (eines Streichquartetts) und, wie gewöhnlich, schreibe eine Menge Vorentwürfe, welche die Form eines Kanon, Imitation, doppelten und trippelten Kontrapunkts u. dgl. haben.“ (Brief vom 31. Dezember 1881.)

zu beweisen. Wir sahen, daß der erste „Anhaltspunkt" auf dem Wege des mehr oder minder schnell verfließenden Vorstadiums die „Ursprungs-„Form" ist, ein Etwas, das als eine Beziehungseinheit mit potentieller Zielstrebigkeit zu aller weiteren Entwicklung erfaßt wird. Vielleicht die beste Definierung des psychologischen Wesens der „U-Form" finden wir in dem schon erwähnten Brief des jungen Korsakow auf Reisen an Balakireff.[12] Korsakow ist es hier unwillkürlich gelungen, anschaulich zu beschreiben einerseits die Unerhaschbarkeit der konstruktiven Umrisse des zukünftigen Tonwerkes („. . . flimmernde Figur, deren Umrisse nicht festzustellen sind . . ."), sowie andrerseits das Betasten der „Geräumigkeit"; — ein Qualitätsgefühl andrerseits — was Korsakow instinktiv mit „gesamten Farbeneindruck" associiert. In einem andern Brief vom 28. IX. 1863 zeigt Korsakow auch Elemente des „normativen Sollens" — organische Eigenschaften der U-Form, zufolge der ihr eigenen potentiellen Vorahnung der weiteren Entwicklung.[13] Also: 1. das Erfassen des „gesamten Planes und seiner Hauptpunkte"; 2. Unerhaschbarkeit der Umrisse (Verdeutlichung bis zu einem „klein wenig"); 3. das normative Moment eines „Sollens" — das sind Grundmerkmale der U-Form eines „kosmozentrischen" Typus. Ungefähr dieselben Merkmale kommen zum Vorschein in Selbstäußerungen des „Egozentrikers" Tschaikowsky und des „konstruktiven" Typus Tanejws, obwohl im Schaffensakt dieser Typen die U-Form weniger schroff hervortritt: beim ersten der erwähnten Typen infolge schneller Verfließung des Schaffensaktes verschmilzt sie öfters mit weiteren Stadien; beim zweiten — wo schon das Vor-Stadium weit überladen

[12] „Man sieht und hört das Tonstück wie im Traume; es kommt einem vor, als ob eine Figur flimmert, deren Umrisse nicht zu erhaschen sind und man sich nur des gesamten Farbeneindrucks erinnern kann. Das ist so ein verteufeltes Ding, daß es ganz unmöglich wiederzugeben ist; ich fürchte, sie werden denken, daß ich Unding schwatze. . ."

[13] „Ich projektiere ein Scherzo . . . dessen Anfang mir schon seit langem im Kopfe vorschwebte (Vor-Stadium) . . . jetzt hat es sich ein klein wenig verdeutlicht (wie wesentlich hier das „klein wenig" ist!). Ich möchte ihm eine Introduktion Moderato vorausschicken, welche teilweise ganz kurz in der Mitte des Scherzo erscheinen soll und später es auch beendigen soll... Ich schrieb Ihnen eben, daß ich ein Scherzo concipierte (kursiv von R. K.), aber damit ist noch nichts gesagt, es dreht sich im Kopfe bloß der Plan und seine Hauptpunkte; was die Komposition anbetrifft, so erfülle ich sie nicht vor Rußland".

mit dem konstruktiven Material ist — kann sie leicht mit dem Vor-Stadium verschmelzen.[14]

Das Bewußtwerden, eher ein unbewußtes „Erfassen" der U-Form, bildet den Ausgangspunkt des inneren Gestaltungsvorganges, dessen Endziel — die Eroberung einer endgültigen inneren Form (E-Form) ist. Dieser Gestaltungsprozeß, obwohl er schon mit bestimmtem Tonstoff zu tun hat, ist noch eine innere Vorstellungstätigkeit, welche eine allmähliche „Verdeutlichung" der U-Form bis auf ihre kleinsten Bestandteile darstellt. Es geschieht eine „Sättigung" des vorschwebenden „Farben"-, „Stimmungs"-Gesamteindrucks durch eindeutige konstruktive Gebilde; an Stelle eines intuitiven Vorfühlens der Stoffgattung (melodischer, rhythmischer, klanglicher) tritt ein Feststellen entsprechender Bestandteile, bis endlich der maximale Identitätsgrad — zwischen den Forderungen des Formwillens und der konstruktiven Gegebenheit — erreicht wird und weitere Vergleichung des Vorgedachten mit tatsächlich Erreichtem keine Unadäquatheit entdecken kann. Im konstruktiven Plan bedeutet dieses Moment das Eintreten der E-Form, nachdem schon eine Verkörperung der endgültigen inneren Fassung in das physische Material beginnt („äußeres" Stadium); im psychologischen — daß die dem Schaffensimpuls eigene Spannkraft sich vollständig in ein Formgebilde transformiert hat und das psychische Gleichgewicht wiederhergestellt ist.[15]

---

[14] Mit seltener Anschaulichkeit definiert die U-Form Balakireff, dessen scharf analysierte Urteilskraft ihm reiche Selbstbeobachtungsmöglichkeiten darbot. In einem Brief an Tschaikowsky vom 4. Oktober 1869 schreibt er folgendes: „Als ich ‚König Lear' las, entflammte ich mich, eine Ouverture zu schreiben (Vor-Stadium), . . . und da ich noch kein Tonmaterial im Kopfe hatte (konstruktive Möglichkeit), entwarf ich mit Begeisterung den Gesamtumriß, planierte eine Introduktion Maestoso und dann Etwas mystisches . . . Nach der leise ausschwellenden Introduktion kommt stürmisches, zorniges Allegro (das ist Lear selbst . .) als Episoden sollten die Charaktermerkmale der Töchter Lears dienen. Ich kann Ihnen sagen, daß ich zuerst dabei absolut keine Tongestalten hatte; erst später fingen sie an, aufzutauchen und ordneten sich in den von mir projektierten Rahmen ein. Ich erkläre Ihnen sozusagen die Gattung, in welcher ich den Anfang komponieren würde . . . wenn ich, durch diesen Embryo begeistert, ihn im Mutterleibe meiner Phantasie ausbrüten könnte".

[15] Das ist der Zustand „wenn alles Wesentliche schon durchkomponiert, aber noch nicht in die Welt geboren ist" (Tschaikowsky an Balakirew) oder noch deutlicher: „Es ist sehr lustig, eine gänzlich gereifte und im Kopf bis in die Kleinigkeiten ausgearbeitete Komposition zu instrumentieren" (Tschaikowsky an v. Mekk, 24. Juni 1878). R.-Korsakow erzählt von seinem gemein-

Aus den beigefügten Beispielen sehen wir ganz deutlich, daß die Begriffe der U-Form und der E-Form wirklichem psychischen Tatbestande entsprechen. Damit ist ihre Möglichkeit bewiesen; die Frage ihrer Zweckmäßigkeit wurde schon oben erwähnt. Daraus folgt aber keinesfalls (s. ebenda), daß bei jedem Schaffenstypus und bei jedem Schaffensakte auch alle Zwischenstadien sich streng nacheinander vollziehen: manchmal treffen wir schon im Vor-Stadium stückweise auftauchende konstruktive Einzelheiten (Themen, Akkorde, Klangeffekte); öfters kommt es vor, daß die äußere Gestaltung, statt die volle Verdeutlichung der E-Form abzuwarten, schon früher einbricht.[16] Als Regel kann man annehmen, daß der Uebergang der U-Form in die E-Form beim „Egozentriker" meist sehr konsequent verläuft — der mächtige Schwung des Formwillens treibt den Gestaltungsakt zur schnellsten und womöglich einheitlichen Vollendung — während das Ueberlegen und ruhiges „Sich-Einleben" des „Kosmozentrikers" leicht eine stückhafte Verkörperung verursacht.[17]

Zum Schluß fassen wir noch ins Auge die Eigentümlichkeit des inneren Gestaltungsvorganges in Beziehung auf diesen oder jenen Künstlertypus. Hier gibt es zwei extreme Möglichkeiten:

1. Der Gestaltungsakt vergeht stürmisch und unaufhaltsam, wie von einer außermenschlichen Kraft impulsiert (sogen. Inspiration). So ein Vorgang ist seiner Natur nach fast unzulänglich für wissenschaftliche Forschung — wir begnügen uns, die emotionellen und intellektuellen Begleiterscheinungen zu fixieren: a) Urmächtigkeit, Automatismus („Ich bin in diesem Zustand einem Mondsüchtigen gleich. On ne s'entend pas vivre . . ." schreibt Tschaikowsky); b) Leichtigkeit

samen Leben mit Mussorgsky: „Des Morgens benutzte das Klavier Mussorgsky, ich aber arrangierte oder instrumentierte etwas, schon völlig Durchdachtes".

[16] Diese Ausnahme bedeutet nur, daß die Durcharbeitung des in der U-Form angedeuteten Tonstoffes nicht gleichzeitig in allen seinen Teilen verfließt, sondern den Weg des „kleinsten Widerstandes" sich wählt. Vgl. z. B. Tschaikowsky: „Drei Teile einer zukünftigen Orchesterkomposition (Suite) sind fertig, vierte etwas angedeutet, fünfte sitzt noch im Kopf".

[17] R.-Korsakow erzählt im Gespräche mit Jastrebzoff: „Man arbeitet zuweilen an einer bestimmten Szene . . . plötzlich bemerkt man, daß gleichzeitig noch einige, scheinbar ganz unnützliche Themen und Akkordfolgen im Bewußtsein auftauchen, man fixiert sie nebenbei, und siehe! merkwürdigerweise . . . eben diese Themen und Akkordfolgen finden sicheren Platz und passen völlig in irgendeine folgende Szene! . . ."

des Verfließens samt scheinbarer Passivität der Willenstätigkeit („Es bleibt nur Forderung des inneren Triebes zu erfüllen . . ."); c) größter psychischer Aufschwung, begleitet vom höchsten Selbstbefriedigungsgefühl („In diesem Zustand fühlt man sich immer gut . . . Man vergißt alles, das Herz bebt in unaussprechlich-süßer Aufregung . . .").[18]

2. Der Gestaltungsakt entwickelt sich langsam, ruckweise, zahlreiche Hindernisse und „Versuchungen" überwältigend (Begriff der „Schaffensqualen"). Dieser Zustand, unvermeidlich von mehr oder minder aktiver Kontrolle des Bewußtseins begleitet, findet statt, falls erstens dem Formwillen nicht genügend passende Gestaltungsmöglichkeiten entsprechen und zweitens diese, im Gegenteil, in zu großer Zahl auftauchen und das Bewußtsein des Künstlers sozusagen überschwemmen: da muß eine Periode mühevoller kritischer Urteilstätigkeit eintreten, bis aus der Gesamtheit vorstehender Möglichkeiten e i n e einzige gewählt wird, die am meisten wie der „autonomen" Tendenz des Formwillens, so auch der inneren Gesetzmäßigkeit des Tonstoffes entsprechen kann. Und je größer die Eigenart des Künstlers ist, desto schwerer verläuft die Umwandlung der autonomen Tendenzen in die „Logik der Form" . . .[19] Entsprechen vielleicht extreme Gestaltungsmöglichkeiten den allgemeineren Künstlertypen? Schwerlich. Bejahende Antwort ist hauptsächlich in Beziehung auf den „konstruktiven" Typus möglich, wo die Hypertrophie der konstruktiven Sphäre langsame, verstandesmäßige Auswahlstätigkeit bedingt; in Beziehung auf die „ego- und kosmozentrischen" Typen stellte eine sorgfältige Analyse fest, daß hier beide Gestaltungsmöglichkeiten vorkommen und sogar in einem Schaffensakte sich zusammentreffen. Entscheidende Rolle spielt auch hier die schon erwähnte Wechselbeziehung des Formwillens und Formungsvermögens.

---

[18] Die Erklärung dieser Selbstbefriedigung liegt, wie es scheint, im fortwährenden Bewußtwerden der plötzlich erreichten Überwindungsfähigkeit solcher „Hindernisse", die im normalen Zustand unüberwindlich schienen. Es ist eine Art Entzückung über die Vollkommenheit und Unfehlbarkeit des Funktionierens seines eigenen Schaffensmechanismus.

[19] Wie gewöhnlich, grob aber trefflich äußert sich Mussorgsky in einem Briefe an Stassoff: „Die Ausarbeitung geht recht flott; dem Sprichworte nach ‚Messe sechsmal ab, bevor du einmal abschneidest'. Anders gehts nicht, etwas in meinem Innern drängt mich zu solcher Strenge. Ich versuche, mich loszureißen, doch nein — bleib stehn! Der innere Koch sagt, daß die Suppe kocht, aber noch nicht die Zeit ist, sie auf den Tisch zu reichen."

Es wurde in diesen Zeilen versucht, einen Abschnitt unserer Arbeit — über die innere Gestaltungsmöglichkeit so kurz wie möglich zu formulieren. Man kann gewiß die wissenschaftliche Zuverlässigkeit unseres Arbeitsstoffes — Selbstäußerungen der Komponisten — bezweifeln. Dabei muß man aber nicht vergessen, daß „wissenschaftliche Zuverlässigkeit" so eines komplizierten organischen psychischen Geschehens, wie der Schaffensakt eines Menschen, mit photographischer Genauigkeit nicht übereinstimmt, besonders, wenn so einer „mechanischen" Fixierung bloß die Oberfläche des Forschungsgebietes zugänglich ist. Und so eben steht die Frage mit experimentellen Untersuchungen in unserem Gebiet. Wir wollen hoffen auf zukünftige Fortschritte der naturwissenschaftlichen Erforschung menschlicher Gehirnstätigkeit (Untersuchungen des russischen Gelehrten J. Pawlow u. a. sind zu bezeichnend!), wir erkennen gern die Nützlichkeit ausgedehnterer Deutung der „Entstehungsgeschichte der Kunstwerke" u. a. hilfswissenschaftlicher Methoden — aber vorläufig halten wir für unsere Pflicht, ausschöpfend die Quellen zu verwerten, welche — in eigenen Bekenntnissen der Tonkünstler (Briefen, Tagebüchern, Erinnerungen und dergleichen Aufzeichnungen) so reichlich verstreut — uns vorliegen und von denen wir ja bis heute, nicht bloß in Rußland, auch im Abendlande, so wenig, fast nichts wissen. Wir müssen uns, nachdem das systematische Ordnen dieser Quellen vollbracht ist, vorsichtig ihnen zu nähern versuchen, die tief unter der Alltäglichkeitsschicht verborgenen Offenbarungen enthüllen und launenhafte Eigenart des Wortgebrauches aufklären. Da sind wir mitten im Gebiete nicht abstrakter Schemen und theoretischer Erörterungen, sondern aufrichtiger Aeußerungen einer, aus unmittelbarer lebendiger Schaffenstätigkeit erworbenen Erfahrung und Ueberzeugung! Und wie das Wissenschaftlichkeitskriterium, so auch die Forschungsmethode, müssen sich nach der Eigenart dieses zarten Untersuchungsstoffes richten. Denn letzten Endes ist die Logik der Wissenschaft — Logik des Materials.

So verstanden wir unsere Aufgabe in dieser Arbeit, welche wir nur als Prolegomena einer künftigen ausführlichen Erörterung des Kunstschaffens im Tongebiete ansehen.

A. Finagin (Leningrad):

# FORM ALS WERTBEGRIFF[1]

Wenn man von irgendeiner Gegebenheit sagt, daß sie im Raume disponiert ist oder in der Zeit verfließt, so sagen wir von ihr nicht mehr, als nur, daß die betreffende Erscheinung, Sache, Prozeß, für unser Bewußtsein als eine Realität existiert.

Aber wenn wir behaupten, daß die betreffende Erscheinung eine Form hat, so erklären wir damit nicht nur, daß sie existiert, sondern auch daß sie nicht formlos ist. Von hieraus, insofern die Verneinung räumlicher und zeitlicher Ausdehnung einer Erscheinung der Verneinung des Daseins gleichbedeutend ist, gleicht das „Nichtvorhanden" einer bestimmten Form der Erscheinung nach nicht dem, daß wir das Faktum selbst der Existenz der betreffenden Erscheinung verneinen. Darum können wir sagen, daß die Formlosigkeit im Prinzip zulässig ist, und es ist verständlich, wenn man sich erinnert, daß die „Formlosigkeit", wie jede andere Erscheinung — an und für sich zeit- und raumlos — in der Form des Denkens den Gesetzen des Raumes und der Zeit trotzdem unterliegt.

Wenn man in der Kunst sagt „etwas ist formlos", so heißt es, ein Schätzungs-Urteil aussagen: „etwas hat einen negativen Wert". Die Abwesenheit einer Form ist der Grund unserer negativen Beurteilung der betreffenden Erscheinung; das Formlose ist wertlos und umgekehrt, „die Form" ist im ästhetischen Sinne ein realisierter Wert.

Das Gesagte ist bis zu einem gewissen Grade dem gnoceologischen Standpunkt nahe, nach welchem Form unentbehrliches Attribut jeder realen Erscheinung ist, sei es ein Ding oder ein Prozeß.

Aber der Unterschied liegt hier darin, daß bei der ästhetischen Einstellung dem Begriffe der Form als Zeichen des Daseins noch eine ergänzende Wertungsqualität hinzugedacht wird. Gerade dieses „Hinzudenken" des Wertungsmomentes, dieser spezifische Schein des Begriffes der „Form", wird in der Kunstwissenschaft mit dem Adjektiv „künstlich" ausgedrückt, das bei der angegebenen Deutung des Formbegriffs als Tautologie klingen muß.

Wenn man sich in die so oft angeführte Antithese — „Form-Inhalt" —

---

[1] Autoreferat einer phänomenologischen Erörterung der musik-theoretischen Anschauungen der Leningrader Musikwissenschaftler.

hineindenkt, sieht man, daß die Form eigentlich nur das Konkrete einer höheren Ordnung, als der Inhalt, ist, d. h. — immer wieder das Dasein plus irgendeine Zugabe. Leider wird man bei solchen Erklärungen gezwungen, den Inhalt nur als ein vor-ästhetisches Material zu betrachten, welches sich durch die entsprechende Bearbeitung in die ästhetisch-wirkende Form verwandelt.

Solch eine Stellung der Frage ist jedoch momentan die meist-befriedigende als Ausdruck einer gegenwärtigen Formulierung der schon längst abgeneigten Vorstellung von der Form, als von etwas Hohlem, Leerem, als einer Art Behälter irgendeines Inhalts.

Endlich kommt noch eine Ansicht zum Vorschein als eine „Figur", ein Vorbild, eine „Kontur", und da kommen wir zu einem erstarrten Schema, worin „die Form" schon das Aussehen einer „Formel", einer „Uniform", eines „Dogmas" annimmt. Zu solch einem Typus des Verstehens kann man auch die noch bis jetzt nicht verworfene musikalisch „technische" Erklärung der Form in der Musik zählen.

Die eben angeführte dogmatische Erklärung der Form gibt merkwürdigerweise auch der Einschätzung Platz, aber der Einschätzung vom Standpunkte der Tradition, der Gewohnheit. Bei solchem Verstehen strebt man zu einer ideellen Form, die einen erstarrten, genau fixierten Typus, von Praxis und Sitte geheiligt, darstellt; infolgedessen sperrt sich die ästhetische Schätzung im Kreise eines beschränkten Assortiments „der Inhalte" ein, den Forderungen der vorbildlichen Form entsprechend.

Aus dem oben Erwähnten entfließt unbedingt folgendes: die Kunstform ist kein allgemein philosophischer Begriff, welcher unsere Empfindung bedingt, kein Ding, kein Gegenstand der realen Welt, ist aber auch zu gleicher Zeit kein abstrakt planiertes Schema, mit anderen Worten, die Form im ästhetischen Sinne ist kein Daseinsbegriff, sondern ein Wertbegriff und gibt uns nur eine Veranlassung für ästhetische Wertung. Wir haben bereits darauf indirekt hingewiesen, daß ein Wertbegriff sich immer auf ein existierendes „Etwas" bezieht, ein wertvolles „Nichts" kann nicht existieren. Wir müssen notwendig sogar noch mehr anerkennen: (und dies hat zu seiner Zeit Rickert glänzend bewiesen), daß ein Wertbegriff unbedingt umfangreicher ist, als irgendein in solchem Begriffe möglich gedachter Daseinsinhalt; dann zwingt uns die Bezeichnung der Form, als eines Wertbegriffs, ein notwendiges „Etwas" nicht in dem Plane des Daseins zu suchen,

sondern im Reiche der Begriffe selbst. Der nächste von denselben und dabei von allen bewußtlos anerkannte, jedem Kunstwerke eigene Begriff ist der Begriff „des Kunstsinnes".

„Der Sinn" ist dasjenige „Etwas", was die Form als einen „Wertbegriff" bestimmt, und, nur so einen „Kunstsinn" in Betracht nehmend, können wir zu den Kunstwerken mit der ästhetischen Wertung herantreten und andere Wirkungsarten fordern.

Um den Unterschied der vier Begriffe sich klar zu zerlegen, welche sich im Leben oft unmerkbar miteinander verwechseln, wie: „der Sinn", welcher mit dem Gegenstand der Untersuchung nicht selten identifiziert wird, „der Gegenstand", welcher immer eine Bedeutung hat, „die Bedeutung", die man ihrerseits nicht selten mit dem „Sinne" verwechselt, zuletzt „das Zeichen", das nur ein Symbol für die hinter ihm liegenden Bedeutungen ist, erlaube ich mir, an die phänomenologische Formel der Verfließung des Erkenntnisprozesses in der Menschenpsychik, zu erinnern (siehe Husserl): „den Gegenstand" des Erkennens denkt man sich durch „den Sinn" und der letzte läßt sich durch „die Bedeutung" der Zeichen erkennen. Dieser Formel nach wird uns sichtbar die größte Wichtigkeit der „Bedeutung" der Zeichen in der Poesie und Musik, weil man nur durch sie „den Sinn" der Worte und Notenbezeichnungen erfassen kann.

Wir nehmen diese Formel mit dem wesentlichen Vorbehalt an, daß die „Bedeutungen" der Worte zweifach sind: sie sind wie zum Sinne, so auch zum Gegenstand gerichtet, wobei in der Kunstwissenschaft das Ziel der Forschung der reinkünstlerische Sinn ist und „dem Gegenstande" (in Anführungszeichen!) ein rein erkenntnismäßiger Wert bleibt. Das erklärt uns z. B., weshalb ein Wort aus dem Gedichttitel eine „intentionelle" Bedeutung hat, welche uns „den Gegenstand" begreifen hilft, während der Kunstsinn des ganzen Gedichtes sich nur durch das Durchlesen vom Anfange bis zum Ende erfassen läßt. Dieses Durchlesen, diese Umfassung des Sinnes des ganzen Werkes hilft uns, die für das Begreifen des Sinnes notwendige Intonation der einzelnen Teile sich klarzulegen.

Die Intonation, in diesem Falle als ein versinnlichtes Tonerzeugen des poetischen und musikalischen Werkes verstanden, versetzt die „gegenständliche Bedeutung des Zeichens" — in die „sinnige", und damit kommen wir zu der eigentlich phänomenologischen Formel: „intonationelle Bedeutung" „des Zeichens" ist

„die Form“ „des Sinnes“, welche uns sehr viele Möglichkeiten für das Begreifen der Gesetze der musikalischen Formbildung bietet.

„Der Inhalt, den wir nur empfinden, hat noch gar keine Form, aber er nimmt irgendeine Formgestalt an schon indem wir von ihm sprechen.“

Diese Thesis hat man vom Standpunkt des logischen Urteils aus ausgesagt; „sprechen“ in der Poesie und Musik heißt, von unserem Standpunkte aus, intonieren.

Leider können wir uns nicht mit dem Verstehen des Begriffes „Intonation“ bei den russischen Musikwissenschaftlern hier ausführlicher aufhalten; wir wollen nur an eine Bedingung ihres richtigen Verstehens erinnern: an das Dasein einer Beziehung zu irgend etwas, d. h. das Wahrnehmen des Momentes der gegenseitigen Wechselwirkung, welches sich in den Tonkünsten im Falle vorhandenen Zusammentreffens nicht weniger als zweier Tonmomente feststellen läßt. Mit diesem übereinstimmend, muß man solche Aussagen, wie z. B. „nur mit einem Satze kann überhaupt irgendein Sinn verbunden sein“ so verstehen: nur durch das Verhältnis der Bedeutungen ist ihre Intonierung, wie auch die Äußerung des ihnen gehörenden Sinnes möglich. Gewiß kann man sich die Ausrechnung der Verhältnisse der „Bedeutungen“ nicht als eine Summe der betreffenden Worte oder Noten denken; Aneinanderhäufung beliebiger, „etwas bedeutender“ Akkorde wird noch nicht etwas Kunstversinnlichtes sein, d. h. das Endergebnis des Addierens (das betreffende Kunstwerk) gleicht nicht der Summe der Summanden (einzelne „Bedeutungen“, in ihm enthaltene) gibt aber etwas Größeres, und eben dieses Größere wird solch eine Form des Werkes sein, welche den Wert „des Sinnes“ in sich trägt.

Also, der Zusammenhang „der Bedeutungen“ ist die Form des Sinnes. Was ist es denn für ein Zusammenhang? Nach welchen Gesetzen wird er festgestellt? Mit Hilfe der Logik allein, ebenso wie mit dem Gesetz der physischen Folgerichtigkeit, bekommen wir nie etwas größeres als die Summe der Summanden, etwas Neues, eben die „Zugabe“, welche einen ästhetischen Begriff von dem wissenschaftlich-erkenntnismäßigen unterscheidet. Andererseits verstehen wir die Intonation (der Zusammenhang „der Bedeutungen“) überhaupt als eine psychische Erscheinung, und als solch eine kann sie sich deshalb in ihrer Offenbarung nur einer psychophysischen Gesetzmäßigkeit untergeben.

Ein solches Gesetz der psychophysischen Erscheinungen, welches der Poesie- und Musikkunst zugrunde liegt, ist von unserem Standpunkte aus der Rhythmus. Das Gesetz des „Rhythmus" ist dasjenige Mittel, welches die nötige Intonation begreifen hilft und damit den Sinn des Werkes, seinen Wert, erfassen läßt. Der Rhythmus ist das Gesetz, welchem sich die Intonation (d. h. endgültig alle Elemente der Verkörperung) in dem Schaffensakte sowie in der Kunst der Interpretation unterwirft: der Rhythmus ist ein psychophysisches Gesetz der Tonkünste, worin der Schaffensakt nichts anderes, als eine Intonierung „der Sinne" mittels der Rhythmierung des Tonstoffes ist. Über solche Folgen aus der angenommenen allgemeinen Thesis — „die Form, als Wertbegriff" verfügend, können wir versuchen, genauer zu bezeichnen, was die Kunstform bzw. die musikalische Form ist. Wir wissen, daß das endgültige Stadium des erkenntnismäßigen Erlebens im Sinne der phänomenologischen Einstellung der künstlerische Gegenstand, befreit von jeglichem Wertbegriffe, sein wird.

Der Wert des Kunstwerks liegt nicht in seinem Gegenstande, z. B. „Mitteltypus" des Symphoniebegriffes), sondern in dem künstlerischen Sinne, welcher sich durch den dynamischen Zusammenhang „der Bedeutungen" auf dem Gesetz des Rhythmus errichtet. Gerade dieses, mit dem Rhythmus in Bedingung stehende intonationelle System des Ertönens ist das, was wir die musikalische Form zu nennen pflegen. Mit anderen Worten, die musikalische Form ist nicht etwas Statisches, Erstarrtes, kein Endergebnis, auch kein Resultat eines Prozesses, sondern dasjenige „Etwas", was stetig auseinanderrollt und in unser Bewußtsein eintritt, dem Prozesse des Intonierens entsprechend. Diese Prozessualität der Form, welche aus ihrer Bezeichnung als Wertbegriff erfolgt, macht die Frage — ob die musikalische Form als eine Realität existiert — überflüssig. Denn der Wertbegriff, wie jeder andere Begriff, ist außer Zeit und außer Raum; und wenn wir in den Kunstwerken eine Form suchen, so bedeutet es nur, daß wir von dem ästhetischen Standpunkte aus einen Grund zu der positiven Beurteilung des betreffenden Werkes suchen.

Daraus folgt: eine klare Erkenntnis der Form ist schon eine Erkenntnis des künstlerischen Sinnes, und daher kann in der Kunst eine sinnlose Form überhaupt nicht existieren; mit anderen Worten, die künstlerische Form ist ein positiver Wertbegriff.

# Umschau

## NEUES ÜBER MUSSORGSKIJ

Die deutsche Literatur über russische Musik hat in letzter Zeit eine wesentliche Bereicherung erfahren, die zum Teil dem Fleiß und der großen Fachkenntnis des deutsch-russischen Musikschriftstellers Oskar v. Riesemann zu verdanken ist. Die von diesem Verfasser vor einigen Jahren in Angriff genommenen „Monographien zur russischen Musik“ (Drei-Masken-Verlag, München) sind durch den soeben erschienenen zweiten Band erweitert, der nicht, wie ursprünglich geplant, der „neuen russischen Schule“, sondern dem größten Mitglied dieser, M. P. Mussorgskij, gewidmet ist.

Das Leben und Schaffen dieses ganz eigenartigen Musikers und edlen Menschen hat in Riesemann einen Kenner gefunden, der nicht nur mit den spezifischen russischen Verhältnissen vertraut ist, sondern auch einen Biographen, der es verstanden hat, dem deutschen Leser das echt Russische dieser Erscheinung möglichst nahe zu bringen. Wer mit der russischen Sprache und Musik vertraut ist, wird dieses Buch oft als russisch empfinden; das heißt, er wird sagen müssen, daß der Verfasser nahezu immer die richtige deutsche Bezeichnung für die fast unübersetzbaren Ausdrücke gefunden hat.

Dank dem weitgehenden Entgegenkommen und der tiefen Einsicht der russischen Musikgelehrten konnte der Verfasser die neuesten Ergebnisse der Mussorgskij-Forschung in seinem Werk verwerten, was dem Buch eine außerordentliche Bedeutung verleiht. Es genügt zu sagen, daß die Russen selbst keine ähnlich umfangreiche Mussorgskij-Biographie besitzen; denn die Fülle des Materials ist bis heute noch nicht zu einem so stattlichen Band vereinigt.

Von den Vorfahren der Familie Mussorgskij ausgehend, schildert der Verfasser das Leben, das Schaffen und das an Schicksalsschlägen überaus reiche Dasein des Komponisten; die Kinder- und Jünglingsjahre, die Offizierslaufbahn des geschniegelten und gebügelten jungen Mannes, seine Sturm- und Drangzeit, die Jahre der Reife, die erschütternd traurige Vereinsamung, den Abstieg, der in der gesamten Musikgeschichte seinesgleichen nicht hat; ferner das Schaffen des Komponisten und die Lebensgeschichte seiner Werke. Fast jedes einzelne Werk, ob

Oper, Lied oder Klavierstück, wird möglichst eingehend besprochen. Für den heutigen Stand der Mussorgskij-Forschung — es sind, wie bekannt sein dürfte, noch einige Einzelheiten seines Lebens und Schaffens nicht geklärt — kann die Monographie als erschöpfend bezeichnet werden. Um in den Geist der Werke Mussorgskijs einzudringen, um seinem Leben und Schaffen gerecht zu werden, um die zahlreichen, für heute nicht mehr stichhaltigen negativen Urteile seiner Freunde, Feinde und Kollegen zu verstehen, um eine richtige Einstellung zum Phänomen Mussorgskij zu finden, ist die Lektüre dieses Buches unentbehrlich. Denn es ist durchaus objektiv geschrieben und gibt außer den Anschauungen und Ansichten Mussorgskijs selbst auch die seiner Gegner und derjenigen Freunde wieder, die ihm des öfteren verständnislos gegenüberstanden. Stets ist der Verfasser bemüht, beiden Seiten gerecht zu werden, sie zu verstehen und zu erforschen, obgleich er auch, falls erforderlich, scharfe Worte für die Verständnislosigkeit der Zeitgenossen des Komponisten findet. Ein besonders interessantes Kapitel bietet das Verhältnis Mussorgskijs zu Deutschland. Sein Brief über Liszt und seine geplante, doch von ihm selbst unglücklicherweise abgelehnte Reise zum Großmeister, auf der sein Freund und Gönner, der Kritiker Stassoff, bestand, ist eins der erschütterndsten Dokumente der gesamten Briefliteratur. Wäre Mussorgskij damals nach Deutschland gekommen, so hätten sein Schaffen und sein Leben gewiß eine ganz andere Entwicklung und Wendung erfahren.

Beachtenswert ist auch das Verhalten der Biographen zu der brennenden und noch immer nicht gelösten Frage der Umarbeitung der Werke Mussorgskijs durch Rimskij-Korssakoff; auch hier geht der Verfasser eigene Wege, indem er sich nicht direkt ablehnend, aber auch nicht durchaus bejahend zu diesem Problem stellt.

Das Buch, dem ein vollständiges Verzeichnis der Werke Mussorgskijs, eine Literaturübersicht und einige Musikstücke beigegeben sind, ist mit zwei Bildern des Komponisten aus den Jahren 1874 und 1881 geschmückt. Leider vermißt man das Sach- und Namenregister.

Robert Engel (Berlin)

Zu Ludwig Schiedermair: DER JUNGE BEETHOVEN

Der Weg, der die Mozart-Biographie erst kürzlich nach einem Worte H. Aberts vom Sammeln und Wissen zum Gestalten geführt hat, wird nun auch mit Eifer in der Richtung auf die gleichgestaltete Beethoven-Biographie eingeschlagen. Wunsch und Wille zur synthetischen Erkenntnis der Musikerpersönlichkeit, deren Kräfte die heutige Generation noch in jeder Fiber verspürt, bricht sich — wie schon in P. Bekkers, H. Mersmanns Arbeiten — in Schiedermairs Jungem Beethoven mit Macht die Bahn. Gerade diese Einstellung des Werkes bedingt in besonderem Maße hier ein zwiefaches, auf Inhalt wie Methode gerichtetes Interesse. Das Inhaltliche fließt, wie es bei einem Forscher von Schiedermairs Rang Selbstverständlichkeit ist, aus allen erreichbaren Quellen, ist aber mehr als deren Filtration auf letzte Bestandteile. Gerade das Hineinstellen des jungen Beethoven in seine rheinische Umwelt, und das Herauslösen des nunmehr aus ihr Bedingten, d. h. bis zu dem Punkte Bedingten, an dem das Genie sich ins Unfaßbare verliert, ist meisterhaft. Bei den dem jugendlichen Künstler nahestehenden Persönlichkeiten treten selbst da, wo der Verfasser nur ein „Bild in Umrissen" entwirft, so bei den Eltern einige Züge schärfer gefurcht heraus, so bei Johann van Beethoven ein gewisser tragischer Grundzug, bei Maria Magdalena ein feiner, geistiger. In dem Abschnitt: Aufklärung/Schiller/Kant des zweiten Teiles ist das Hervorwachsen des jungen Künstlers aus der Atmosphäre des kleinen rheinischen Aufklärungsstaates in so prägnanter Weise geschildert, daß für den Kreis der politischen, religiösen und philosophischen Anschauungen das Charakterbild des späteren Meisters in den entscheidenden Grundlinien fest umrissen erscheint. Dem Wachsen und Werden der Persönlichkeit geht Schiedermair von dem lange schon als solchen erkannten Ausgangspunkt nach, den hier der eine Neefe bedeutet. Die „Einwirkung" des Lehrers auf den Schüler wird als geistig-allgemeine (die der moderne Unterricht in dieser Art leider längst nicht mehr kennt), wie in kleinen und kleinsten stilistischen Einzelheiten nachgewiesen. Dabei hätte freilich gegenüber der Regel das Außerordentliche, jäh emporschießende Geniale gelegentlich schärfer gekennzeichnet werden können, z. B. bei der Besprechung des Bonner Liedes: Die Klage. Auf die melodische Verwandtschaft, auf die Schiedermair verweist, kommt es hier nicht so sehr an, als auf das hier einmal ganz deutlich sich zeigende Sich-Lösen von dem Vorbild des Lehrers. Neefe schreitet nach Art der Berliner Liedmeister in der

ersten Viertakt-Gruppe nicht aus der Tonalität heraus, Beethoven aber steuert schon im dritten Takt auf eine harmonische Vertiefung, auf ‚seine' Unterdominant-Region zu. Ich greife dieses Lied auch deshalb heraus, weil in ihm der junge Meister — und der ist er hier — die Fesseln einer Erziehung abstreift, an der Schiedermair mit vollem Recht die stark rationalistische Grundlage aufdeckt. Der Moll-Teil: „Wenn jetzt dein Licht durchs Fenster bricht!" stammt nicht aus der Sphäre der Oper — wie der Verfasser, auf einige Aeußerlichkeiten zu sehr Gewicht legend, meint — sondern bedeutet volle Hingabe an die Mächte des Unbewußten. Romantische Mollumfärbung eines Durgedankens ist hier gegeben, die aus dem tiefsten, mystischsten Dunkel der Dichtung emporsteigt, von der aus unmittelbar eine Brücke zu dem gleichen romantischen Stilmittel Schuberts hinüberführt. Noch eine zweite Einzelheit, die aber grundsätzlichen Erwägungen die Bahn bricht, will ich aus den stilkritischen Besprechungen des Verfassers hervorheben: den Hinweis auf die Verwandtschaft der Einleitung der Kantate auf den Tod Josefs II. mit einer Stelle aus Holzbauers „Günther von Schwarzburg". Mit Fug erwähnt sie Schiedermair, die Aehnlichkeit springt sogleich in die Augen. Aber es gibt in der Literatur, die Beethoven zweifellos damals bekannt war, eine andere Stelle, die noch überzeugendere verwandtschaftliche Züge aufweist, nämlich den Anfang des „Largo e sostanuto" von Clementis Op. 14 Nr. 3. Alle drei Einzelbeispiele scheinen nun nicht etwa bloß zufällig zusammen, sind vielmehr eng einander verhärtet als Ausdrucksmerkmale eines neuen Geistes, eines neu aufkommenden Stiles. Ihre innere Beweiskraft greift über das Einzelschicksalhafte der einmaligen Persönlichkeit weit hinaus. Im allgemeinen aber sind Schiedermairs stilistische Untersuchungen nicht auf die Erhellung dieses weiten Zieles gerichtet. Ihr Zielpunkt ist vielmehr gerade in dem Nachweis der Einwirkung der zeitgenössischen Produktion auf den Künstler der Individualstil Beethovens. Die Beethovenforschung, die nach der Sammelarbeit früherer Generationen das Stadium der Analyse überwindet, und die die menschliche und künstlerische Persönlichkeit wirklich in ihrer Totalität uns aufbaut, die bewußt heute an dieser Grenze, die keine endgültige ist, Halt macht, handelt mit der Sorgfalt und dem Verantwortlichkeitsgefühl wahrer Wissenschaftlichkeit. Die Erfüllung der Sehnsucht, den Erben Phil. Em. Bachs, Haydns und Mozarts, den Stammvater des musikalischen 19. Jahrhunderts ganz zu erkennen, überläßt sie kommenden Forschergenerationen. Ernst Bücken (Köln)

STREICHQUARTETTE

Das Auftreten der großen Quartettvereinigungen von internationalem Rang regt immer wieder zu einer Vergleichung, zu einer Fixierung der Eigenart an, welche diese feinste Form gemeinsamen Musizierens erkennen läßt. Die erste Hälfte des Berliner Konzertwinters ließ in der Folge großer Kammermusikkonzerte eine Zeit hindurch die Gegensätze in faßt überdeutliches Licht treten. Das Roséquartett, Träger der besten kammermusikalischen Kultur Wiens, hat in Brahms Höchstes geleistet. Mir schien, als sei diesmal etwas von der Unmittelbarkeit, von der Abgelöstheit des Klangbilds verloren gegangen, welche diese Musiker sonst auszeichneten. Sie spielten das a-moll Quartett von Beethoven, welches bald darauf auch das Buschquartett hier aufführte. Gerade dieser Vergleich rückte die Vereinigung Adolf Buschs in hellstes Licht. Immer deutlicher wird, daß wir hier vor der gegenwärtig größten Höhe des Streichquartetts stehen. Wenigstens für die deutsche Musik. Sie findet in der Wärme, in dem aus der Tiefe dringenden und dennoch maßvoll und ehrfurchtsvoll gebundenen Temperament eine höchste Erfüllung. Man fühlt: hier sind die Musiker um des Kunstwerks willen vereint; durch dieses Dienen aber werden sie zu Herrschern. Bedingungslose Sachlichkeit zeichnete auch das Londoner Streichquartett aus, welches (in wohl nicht ganz richtiger Perspektive) mit einem „Musikfest": der chronologischen Aufführung sämtlicher Streichquartette von Beethoven nach Berlin kam. Aber diese Sachlichkeit überwog allzusehr und es blieb eine meßbare, endliche Leistung, wundervoll im Klanglichen, aber zu glatt.

Temperament und Vitalität, welche hier fehlten, werden für das Musizieren des Amar-Hindemith-Quartetts zur Kraft. Sie bauen nicht, wie Busch es trotz aller Unmittelbarkeit tut, sondern nehmen im Anschwung. Die Kraft ist so groß, daß Gestaltung von hier aus meist gelingt, am stärksten natürlich bei junger Musik, deren eigene Vitalität der der Spielenden entspricht. Das ist auch das Maß für das slavische Ondricek-Quartett, welches bei Jirak durch Pulsschlag und Stoßkraft der Wiedergabe hoffnungsvoll stimmte. Das Streichquartett Opus 15 von Novák erwies sich als bedeutungsvoll, von starker Farbigkeit und klarer, überaus kraftvoller Gestaltung.

In den Dienst jüngster Musik stellte sich das Wiener Streichquartett, welches ich in Weimar mit starker Einfühlung Strawinsky und Ravel

spielen hörte. In der Berliner „Novembergruppe“ stellten sie drei Werke aus dem Schülerkreise Arnold Schönbergs zusammen: Streichquartette von Wellesz, Alban Berg und Karl Horwitz. Das Vierte Streichquartett von Egon Wellesz Opus 28 (Universal Edition, Wien) ist von feinster, differenzierter Farbigkeit. Sein Formbild entspricht dem des späteren Schönberg; es reiht fein durchgestaltete mosaikartige Einzelflächen aneinander. Alban Bergs Opus 3 (ebenfalls Universal Edition, Wien) hat mehr Leuchtkraft als Differenziertheit und bei ebenfalls feinster Schichtung der Kräfte einen starken, durchstoßenden Impuls. Karl Horwitz' Quartett läßt den Geist Schönbergs nicht nur im Formbild, sondern auch in der Sprache in der explosiven inneren Dynamik und der Konzentration seines Geschehens am deutlichsten erkennen, ohne sie indessen gegen Schönberg stark genug von innen heraus abzugrenzen.

Hans Mersmann (Berlin)

# Inhalt des letzten (IV.) Jahrgangs 1924/25



Preis des Einzelhefts: 60 Pfennig, Preis des Doppelhefts: 1 Mark 20 Pf.
Preis des ganzen Jahrgangs: 7 Mark 20 Pf. zuzüglich Porto.

Verantwortlicher Schriftleiter:
Dr. H. Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2

Verlag: Melos-Verlag G. m. b. H.,
Berlin-Friedenau

Druck: Berliner Zentral-Druckerei G. m. b. H.,
Berlin SW 48, Besselstraße 21

# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

**Erscheint monatlich — Der Bezug erfolgt durch alle Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen oder durch den Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße 40. Fernruf: Rheingau 8819 · Postscheck-Konto: Berlin 102166 · Die Auslieferung besorgt Breitkopf & Härtel, Leipzig und Berlin · Der Preis des Einzelheftes beträgt 60 Pfg., das Abonnement jährlich 7,20 Mark, vierteljährlich 1,80 Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter.**

**Schriftleitung: Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreu-Straße 12. Fernruf: Bismarck 1C25**
**Zusendung von Manuskripten ist nur nach Anfrage erbeten · Allen Anfragen ist Rückporto beizufügen.**

Fünftes Jahr | Berlin, April 1926 | Heft 7

INHALT:



UMSCHAU:

Das **achte Heft** wird Probleme der zeitgenössischen Oper behandeln. In ihm schreibt u. a. R. Schäfke über Alban Berg's „Wozzek", R. Cahn-Speyer über motorische Kräfte im Musikdrama, A. Rosenzweig über Oper und Mythos.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. H. Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2
Verlag: Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau
Druck: Berliner Zentraldruckerei G. m. b. H., Berlin SW 48, Besselstraße 21

Erwin Felber (Wien):

## WAHRHEIT UND SCHÖNHEIT IN DER KUNST

Schönheit und Wahrheit, Kunst und Leben, Phantasiewelt und Wirklichkeit — was birgt sich hinter diesen Schlagworten? Wenn wir die künstlerischen Anfänge bei Kindern und den dem Kindheitsstadium nahestehenden Primitiven betrachten, so sehen wir, daß die Kunst vom Alltag noch gar nicht recht losgelöst ist. Zwei Seelen hausen hier gewissermaßen in der Brust des Menschen friedlich nebeneinander, die einfache Sinneswahrnehmung und die aus ihr heraus gesteigerte Phantasietätigkeit sind gleichsam zwei Hälften eines Ganzen. Ja, die Sinneswahrnehmung selbst ist keineswegs ein objektives Abbild der Wirklichkeit, sondern bereits verfälscht durch die subjektiv hinzutretende Phantasieschöpfung. Schon das primäre visuelle und akustische Erfassen von Größe und Stärke, Farbe und Ton, Form und Gestalt ist ja irgendwie Sinnestäuschungen ausgesetzt, ist eine unbewußte Mischung von Vorbild mit Nach- und Neubildung. Gegenüber dieser völlig unfreien „passiven" Phantasietätigkeit entfaltet nun der Wille des Schöpfers eine geradezu „aktive" Phantasietätigkeit, in welcher die objektive anregende Außenwelt durch die im Phantasiebilde ihren Ausdruck findenden besonderen Züge des Künstlers verdrängt wird. Aus dem Ding an sich wird die durch das individuelle Temperament des Künstlers gefühlte und aus dessen geistigen Eigenschaften neugebildete Erscheinungsform des Kunstwerkes. So geht es ja nicht nur Künstlern, sondern auch anderen intuitiv schaffenden Geistern, technischen Erfindern und Konstrukteuren, wissenschaftlichen Großmeistern und Entdeckern: sie alle schaffen aus produktiver Phantasie, welche im Grunde nur eine höchste Steigerung der „passiven" Phantasie, der Sinnestäuschung, ist.

Je nach Temperament, Zeitgeist und Einfühlung, bringt der Maler die gleichen Dinge immer anders auf die Leinwand — eine von Slevogt und eine von Degas gemalte Rennbahn führen uns in zwei verschiedene Welten — und der Beschauer wird je nach Veranlagung immer wieder anderes in das Bild hineinfühlen, seine Phantasie wird ihm etwa ein die Wirklichkeit übertreffendes Maximum an Lichtwirkung vortäuschen, während auf der Leinwand nur ein Minimum an Leuchtkraft physikalisch meßbar ist. Aehnlicher Phantasietätigkeit begegnen wir bereits bei den Primitiven. Gerade hier, wo gleich wie bei dem Kinde die Phantasie lebhafter reagiert als beim Kulturmenschen, sehen wir die mannig-

faltigsten Wechselwirkungen zwischen Vorbild und Neubildung, zwischen passiver und aktiver Phantasie, in dem Ineinandergreifen von Erinnerungskunst und Bildkunst. Gleich unseren Kindern bevorzugt auch der Primitive in der Zeichnung die Erinnerung gegenüber der unmittelbaren Anschauung und wenn er auch für seine embryonale Kunst das zu belebende Material in der Natur vorfindet, so hält er sich doch durchaus nicht an das äußere Vorbild. Nicht aus Mangel an technischem Können, sondern aus Ueberschuß an Phantasie ist ihm dieses Vorbild nicht mehr als eine Anregung, seine Kräfte zu entfalten. Im Augenblicke zeichnet er eine Figur in den Sand oder er legt etwa Steine zu einer Form flüchtig zusammen. Empfindet er dabei auch ein Lustgefühl, so verfolgt er doch keinen künstlerischen und ebensowenig einen praktischen Zweck, es wäre denn eine Verständigung durch eine Art Zeichenschrift. Natürlich mag es auf dieser Stufe der „Augenblickskunst" vorkommen, daß er sich Steine oder einen Baumstumpf aussucht, die ihn an ihm liebgewordene Dinge gemahnen. Da sieht er eben in den Stein etwas hinein und schafft in dieser primitiven Einfühlung eine Vorstufe zur späteren „Zier"- und „Idealkunst". Auf der zweiten Stufe, der „Erinnerungskunst", schafft er Bilder, um Ereignisse aus dem Stammesleben, mythologische Vorstellungen, u. dgl. dauernd festzulegen, immer noch aus der Erinnerung, nicht aus der Anschauung. Allmählich, aus Zaubervorstellungen, keineswegs aus reinem Schönheitsbedürfnis heraus, entwickelt sich die „Zierkunst", die von den Zaubermotiven zu den Schmuckmotiven hinführt. Menschen-, Tier- und Pflanzenformen werden stilisiert, vereinfacht und verregelmäßigt, der Körper des Menschen und die Gebrauchsgegenstände werden damit geschmückt, das Bildhafte geht mit dem Ornamentalen eine mehr oder weniger harmonische Verbindung ein. Erst spät kommt es zu einer unmittelbaren Nachbildung der Außenwelt — Plato und Aristoteles irren, wenn sie die Nachahmung der Natur und die plastische Wiedergabe des lebenden Modells im klassischen Altertum als ursprüngliches Stadium der Kunst ansehen — und auch da herrscht noch durch Jahrhunderte — bei den Indern und Chinesen wie bei den Griechen — im Porträt das Typische gegenüber dem Persönlichen vor, nur langsam löst sich die Starrheit des Antlitzes, um individuellem Leben Raum zu geben, und erst zuletzt kommt zu der vollkommenen Porträttreue der herrische Wille des Künstlers hinzu, der auf dieser Stufe der „Idealkunst" seine eigenen Ideen verwirklicht und so von einer höheren Warte aus gleichsam zu seiner

„Erinnerungskunst“ zurückkehrt und hier in seiner Seele aus dem Ausdruck seiner Gemütsbewegung heraus Erinnerung und Nachahmung zu einer idealen Einheit zu verschmelzen vermag.

So sehen wir schon bei den Primitiven den engen Zusammenhang von Innen und Außen, von Subjekt und Objekt, von Schein und Sein. Die bildende Raumkunst hat in der Außenwelt irgendwie ihr Vorbild, dem erst in späteren Epochen durch die seelischen Regungen des Künstlers das höhere Leben eingehaucht wird. Dagegen geht die musikalische Zeitkunst scheinbar unmittelbar von den Gemütserregungen aus und gelangt erst durch die schwingenden Klangkörper in die Außenwelt. Strömt die Raumkunst von außen nach innen, so fließt die Zeitkunst von innen nach außen; ein Bindeglied mag in gewissem Sinne — ganz abgesehen von der Raum und Zeit kombinierenden Tanzkunst — die Landschaftsmalerei sein, in welcher die Natur fast nur ein Vorwand ist, und die Außenwelt aus der Phantasie heraus so gut wie neu gestaltet werden kann.

Doch so sehr die Musik von der Außenwelt losgelöst scheint, der Musiker, der sie gebiert, lebt in der Außenwelt; der Zeitgeist, die Zeitmode, der Kunstgeschmack und die Gesetze der Wandlung beherrschen ihn, die Eindrücke der Umwelt, Stimmungen und Erlebnisse setzen sich in Töne um. Nicht unmittelbar und nicht augenblicklich! Es dauert oft sehr lange, ehe aus dem realen Gefühlserlebnis — durch die Periode der leidenschaftlichen Gefühlserregung hindurch — die künstlerische Umgestaltung und Idealisierung unter Beherrschung aller Ausdrucksmittel erreicht wird. „Nur wenn ich e r l e b e,“ sagt Gustav Mahler in seinen tief empfundenen Briefen, „tondichte ich — nur wenn ich tondichte, erlebe ich.“ „Der Parallelismus zwischen Leben und Musik geht vielleicht tiefer und weiter, als man jetzt noch zu verfolgen imstande ist.“ „Ich weiß für mich, daß ich, solange ich mein Erlebnis in Worte zusammenfassen kann, gewiß keine Musik hierüber machen würde. Mein Bedürfnis mich musikalisch — sinfonisch auszusprechen, beginnt erst da, wo die d u n k e l n Empfindungen walten, an der Pforte, die in die andere Welt hineinführt, die Welt, in der die Dinge nicht mehr durch Zeit und Ort auseinanderfallen ...“ — Schließlich baut sich eben doch aus dem Eindruck, aus dem realen Gefühl, das von den älteren Schönheitsdiktatoren gerne als außerästhetisch bezeichnet wird, die Welt des schönen musikalischen Trugs auf, das Sein wird zum ästhetischen Schein, und so führt bei aller Vieldeutigkeit und

Symbolik der Tonkunst doch eine unmittelbare Leitung von dem Sinneseindruck zum fertigen Tonstück, etwa vom Tod des Kindes zum „Kindertotenlied", vom Erlebnis des Gewitters zu dessen Tonmalerei. Die objektiv gegebenen Erscheinungen und Vorgänge werden ebenso in der Musik symbolisiert wie die durch sie hervorgerufenen subjektiven Gefühle und Gemütsbewegungen. Über die reale Außenwelt und die realen, noch außerästhetischen Gefühle führt der Weg zu den ästhetischen Scheingefühlen. Die Musik bildet eben nicht den realen Gefühlsverlauf nach, sondern geht in der gefühlsmäßigen Offenbarung ihren eigenen, spezifisch musikalischen Weg.

Ist es der Weg zur Schönheit? Immanuel Kant wagt nicht zu entscheiden, ob der Ton eine angenehme Empfindung oder schon ein schönes Spiel von Empfindungen sei; ob die Musik eine schöne oder nur eine angenehme Kunst sei. Schelling unterscheidet in der Musik, die für ihn die reinste Form der Bewegung im Universum ist, — man denke an die antike Sphärenharmonie! — zwischen der zentripetalen Kraft der Harmonie und der zentrifugalen Kraft der Rhythmik. Erst Hegel fragt sich, ob der Komponist ebensowohl den objektiven Eindruck des Geschehens, wie das in ihm selbst geweckte Gefühl ausdrücken könne und unterscheidet richtig zwischen den realen Gefühlen und den idealen Scheingefühlen der Phantasie. Tiefen Einblick gewinnt W. H. Wackenroder — er ist eben nicht Philosoph, sondern selbst Künstler — in die Tonkunst und ihr unbestimmtes Wesen, wenn er sagt: „In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Gemüt sich selbst kennen. Sie sind es, wodurch wir das Gefühl kennen lernen. Sie geben vielen in verborgenen Winkeln des Gemüts träumenden Geistern lebendes Bewußtsein und bereichern mit ganz neuen zauberischen Geistern des Gefühls unser Inneres." Das klingt demütiger, doch auch empfundener als die streng formalen Thesen Eduard Hanslicks, welcher das musikalisch Schöne einzig und allein in den Tönen und in ihrer künstlerischen Verbindung sucht und auf jeden anderen Inhalt, auf jede Darstellung und auf alle Gefühlsassoziationen beim Schöpfer verzichtet, aus dessen Phantasie das Tonstück in die Phantasie des Hörers steigen soll. Mit seinem Fundamentalartikel von den „tönend bewegten Formen" vermag natürlich auch Hanslick nicht zum Wesen des musikalisch Schönen vorzudringen, über das sich ja in der gesamten Ästhetik nur recht vage Vermutungen finden. „Schön ist, was gefällt", sagt der Volksmund. Freilich muß nicht gerade das Schöne gefallen,

vielleicht auch das, was man leicht begreift, das Ebenmäßige, Regelmäßige, Symmetrische, das mathematisch Einfache der formalen Groß- und Kleinstruktur. Auch die fließenden Grenzen zwischen schöner Kunst und trefflichem Handwerk — ob es sich nun um eine Schnitzerei, ein Drama oder eine Fuge handelt — erschweren die Wertung des Kunstschönen. Die längste Zeit operierte die Ästhetik mit der Theorie von Lust- und Unlustgefühlen und erklärte die Lust aus dem Einfachen, formal Klaren, dem im Zusammenklang darum sinnlich Angenehmen, die Unlust aus dem Komplizierten, sinnlich Unangenehmen usw. Man empfand als formal schön die Arabeske, das heitere leichte Spiel von Ranken und Ornamenten, das sinnlich Angenehme des konsonanten Zusammenklanges. Und gerade diese Ansicht von der angenehmen Wirkung der Konsonanz und der unangenehmen Wirkung der Dissonanz führt die „ewigen Schönheitsgesetze" ad absurdum. Denn zwischen der mittelalterlichen Auffassung der Terz als Dissonanz und der heutigen Auffassung der Septakkorde und Ganztonakkorde als Konsonanzen liegt nur eine Kleinigkeit, nur eine Spanne Zeit. Darum ist das Spiel mit den Lust- und Unlustgefühlen der Konsonanz und Dissonanz ein gefährliches Experiment, und kein Mensch vermag heute zu prophezeien, wie sich ein künftiger zünftiger Schönheitsapostel zu Schönbergs Quartenakkorden stellen wird. In welche Spiegelfechtereien sich die formale Ästhetik bezüglich Konsonanz und Dissonanz verlor, mag man etwa aus der Ansicht Hermann Siebecks ersehen, die Sekunde erhalte in den hohen Lagen annähernd den Charakter der Konsonanz, da hier die Schwebungen weniger empfindlich werden. Jedenfalls darf heute die formale Ästhetik Hanslicks und namentlich Robert Zimmermanns, der an die ewigen und unwandelbaren, gleichsam aprioristischen Formen glaubte, durch welche Musik und jede Kunst vom Uranbeginn in alle Ewigkeit wohlgefällig wäre, als erledigt gelten.

Gleichsam als Gegenpol des Schönen lassen die Formalisten das Häßliche, das Mißgefällige — freilich nur in der Theorie — gelten und nur wie ein Schatten huscht gelegentlich der Begriff des Charakteristischen vorüber. Erst Rudolf Louis spricht mit einer gewissen Ueberlegenheit von dem „Jugendrausch des Schönheitskultus", den die Kunst durchmachen müsse, und meint, Mozart sei noch ganz in der Illusion des Schönen befangen gewesen und könne daher nur als Vorläufer der wahren und tiefen Musik gelten. Und Eduard von Hartmann erklärte klipp und

klar, auch das sinnlich Unangenehme habe als Mittel der musikalischen Charakteristik ästhetische Berechtigung, und je mehr Charakteristik man im Schönen suche, um so weniger brauche man die zur Charakteristik erforderliche Steigerung des sinnlich Unangenehmen zu scheuen.

Das Unangenehme, ja das Häßliche und Widerwärtige wird in gleichem Maße immer notwendigerer Bestandteil der Kunst werden, als der Künstler, einem verflossenen, weltfremden Idealismus abgewandt, die Welt mit offenen Augen sieht, als das Leben immer aufgewühlter, zerrissener, sorgenvoller wird, als immer weitere Volksschichten, die im Kampf ums tägliche Brot von den Häßlichkeiten des Alltags nicht verschont werden, Kunst empfangen wollen. Aus der Häßlichkeit des realen Seins erwächst das Unlustgefühl und schließlich auf dem Umwege über die Phantasie die ob ihrer Wahrhaftigkeit notwendige Häßlichkeit des ästhetischen Scheins, die wieder die ihr immanenten Ausdrucksmittel besitzt. Die Dissonanz schreitet in gleichem Maße vor, als sich der Konsonanzbegriff erweitert und verschiebt, die horizontale melodische Linie tritt gleichzeitig an Stelle der vertikal harmonischen und die vom harmonischen Ballast frei gewordene Rhythmik sucht neue, auf ältesten Besitz der Primitiven zurückweisende Wege. Im Grunde gibt es ja gar keine moderne Kunst, sondern nur eine Kunst, die den Geist ihrer Zeit in Wahrheit widerspiegelt. „Man wühlt in Häßlichkeit und feiert sadistische Mißklangsorgien," so klagen die graubärtigen Musikväter, die längst nicht mehr das wahre Antlitz unserer Zeit sehen wollen und darum geflissentlich an dem notwendigen Fortschritt der Musik vorbeihören. Trotz ihres Jammerns bleibt die Dissonanzenseligkeit ein Ergebnis der Entwicklung, doch zugleich auch ein Produkt der Umwelt. Gleich der Vorliebe für Foxtrott und Gassenhauer, gleich der Autohuppe und Schiffssirene im Orchester ist sie eine letzte Umdeutung der desillusionierten Nachkriegszeit; die im Zeichen des lenkbaren Luftschiffes, des Tingeltangel und des Radio steht.

Das Alte stürzt und Älteres kehrt im Neuen wieder. Die Wahrheit des Ausdruckes, welche die Unmittelbarkeit des ästhetischen Scheinlebens als musikalische Umgestaltung des äußeren Eindruckes anstrebt, zerreißt scheinbar die Rosenbänder der Schönheit, doch sie läßt sich um so williger in die Fesseln der alten Formen schlagen. Sonate und Suite erstehen neu auf dem Trümmerfeld der neudeutschen sinfonischen Dichtung, Schönberg und Strawinsky, Krenek

und C a s e l l a und alle die anderen huldigen in gleicher Weise dieser neuen Klassizität, in welcher die Tiefenwirkung der Harmonik durch die Untiefe der Akkordik, doch gleichzeitig durch die lineare Unendlichkeit und eine verjüngte Rhythmik ersetzt wird. Daß das Tempo dieser Entwicklung ein ungesundes, überstürztes sei, muß jeder Musikkenner bestreiten, ja, die Entwicklung in den ersten 60 Jahren des 19. Jahrhunderts, von Haydns Klassizismus bis zur unendlichen Melodie und den Wurzeln des Impressionismus im Tristan, erscheint mir weit stürmischer als in den folgenden 60 Jahren von Tristan bis heute.

Gustav M a h l e r, vielleicht der letzte Klassiker, spottete oft genug über die ewigen Schönheitsgesetze, die sich von Geschlecht zu Geschlecht weiter schleppen, doch erst S c h ö n b e r g, der strenge Ethiker, vollzog den deutlichen Bruch mit der Vergangenheit, indem er erklärte, die Musik solle nicht schmücken, sondern wahr sein. Und er hat wohl recht. Denn kunstschön ist im Gegensatz zum Naturschönen, das ja auch teilweise ein Produkt der menschlichen Phantasie ist, nicht nur, was gefällt und schmeichelt, sondern auch was erhebt und erschüttert, was eben gut und wahr ist. Bei den Primitiven sind die Rudimente der Kunst einerseits aus der Notwendigkeit des Kraftüberschusses, andererseits aus den Geboten des Kultus, des Zaubers und des Kampfes ums Dasein hervorgegangen. Bei den alten Griechen finden wir die tiefe Idee des „Kalokagathon", in welchem das Schöne und das Gute in Eins verschmilzt, im Mittelalter dient die Musik dem Ethos der Kirche, und erst in der späteren abendländischen Kunst wird sie in das Treibhaus der Schönheit verpflanzt. Von der Renaissancezeit ab werden klassisch griechische Theorien einseitig in der Musik ausgelegt. Doch wir spätgeborenen Enkel haben ebensowenig Sinn für W i n k e l m a n n s „edle Einfalt und stille Größe" wie für das Gesetz der Thebaner, das die Nachahmung des Häßlichen unter Strafe stellte. Wenn die Darstellung des Häßlichen aus dem Affekte heraus unbedingt notwendig wurde, dann verhüllte der griechische Künstler das Haupt des Dargestellten um des edlen Maßhaltens willen. Denn er meinte, wenn der Dargestellte seufze, so könne man ihn in der Phantasie schreien hören, doch wenn er schreie, sei eine weitere Steigerung der Phantasietätigkeit ausgeschlossen. Das mag einst für die Plastik gestimmt haben, welche ob ihres Dauerzustandes mit äußersten Affekten sparen muß — der häßliche Thersites und das schreckliche Medusenhaupt stehen in der Plastik ein- für allemal fertig da — doch die Musik wird immer wieder im Augenblick neu geboren

und darum darf sie kühner als ihre Schwesterkünste auch das Häßliche in den Dienst der Charakteristik, der Wahrheit, stellen.

Ja, das Häßliche ist nicht nur ein wertvoller Kontrast des Schönen, sondern im Dienste der Wahrheit ein notwendiger Bestandteil der imaginären Schönheit, welche durchaus nicht tot ist, sondern nur eine andere zeitgemäße Erscheinungsform angenommen hat. Fehlt der Kunst Mozarts wirklich, wie Louis meinte, die Wahrheit und Tiefe? Durchaus nicht! Man muß sie nur aus ihrer Zeit heraus erfassen, um in ihrer Schönheit die Wahrheit und Tiefe zu fühlen, und ebenso wird man in der immerhin sporadischen Häßlichkeit der Tonkunst von heute den wahren Zeitgeist wiederfinden. Dieser künstlerisch widergespiegelte Zeitgeist muß, so paradox es klingen mag, auch noch in der Häßlichkeit um ihrer Wahrhaftigkeit willen schön sein. So undefinierbar und phantomhaft auch das Schöne scheint, es ist gewiß nicht nur das formal Wohlgefällige, das Lusterzeugende, sondern auch das sittlich Wahre und Echte, welches durch das Temperament und die Phantasie des Künstlers in der Welt des Scheins eigenartig gestaltet wird. Und darum müssen die vorwärtseilende Wahrheit und die mehr bedächtige Schönheit, so oft sie auch in der Geschichte der Künste auseinander und gegeneinander geraten, immer wieder durch die Echtheit des Gefühlsausdruckes zusammengeführt werden. Ja, sie dürften eigentlich erst gar nicht voneinander getrennt werden, gleich wie Form und Ausdruck im echten Kunstwerk völlig kongruent sein müssen. Wenn Schiller in seinen „Künstlern" aus einer idealistischen Weltanschauung heraus sagt: „Was schöne Seelen schön empfinden, muß trefflich und vollkommen sein", so mag hier der Gegenwartsmensch an Stelle des Schönheitsdogmas getrost das Prinzip der Wahrheit setzen (und auch dem Häßlichen innerhalb gewisser Grenzen den Eintritt nicht verwehren), ohne daß dadurch die Trefflichkeit und Vollkommenheit der Kunst beeinträchtigt würde.

Lothar Bär-Sedding (Dresden):

## GEDACHTE MUSIK

Wir sagen: „Ich höre Musik". Und glauben dieses Hören in der Arbeitsleistung des Ohrs erschöpft. Dann aber begegnet uns plötzlich eine Klangstelle, bei der wir in Zweifel darüber geraten, daß die bloße Sinneswahrnehmung für ein restloses Erfassen der Musik ausreicht. Das „innere Ohr", von dem wir nicht genau wissen, ob es ein zum Gedanken verkrustetes Gefühl oder ein vom Gefühl wiederbefreiter Gedanke ist, tritt neben die Funktionen der Gehörsnerven, beginnt die Schallwellen mitzukritisieren und erschließt uns das wunderliche Feld der — gedachten Musik!

Wenn wir die gedachte Musik allgemein und vorläufig dahin definieren, daß sie diejenigen Noten umschließt, die nicht zum Klingen gebracht und dennoch wahrgenommen werden, ergibt sich von selbst, daß sie ein Erzeugnis der Vielstimmigkeit ist. Solange sich die Musik in der Monodie erschöpfte, war mit der melodischen Linie zugleich die Grenze ihrer Auffassung gegeben; Einstimmigkeit erzwang Eindeutigkeit. Dann aber, als die ersten kontrapunktlichen Versuche einsetzten, ergänzende Neben- und Füllstimmen zum ursprünglichen Solo traten, begann in primitivster Form das gedachte Hören, das seine Wichtigkeit bis in die Musik der Vierteltöne hinein gewahrt und gesteigert hat.

Zur Betrachtung gedachter Musik wären zwei Arten solchen „Hörens" voneinander zu scheiden. Als bekannt und dementsprechend einfach gilt das Verstehen einer Tonart auf Grund der beispielsweise angegebenen Terz. Dieses unwillkürliche Ergänzen, mit dem wir eine uns durch das Ohr übermittelte Harmonie im Quintklang und der Primverdoppelung vervollständigen, soll aus Gründen der Unterschiedlichkeit mit „primär" bezeichnet werden. Es ist also ein natürlicher, problemloser Vorgang, den wir jahrhundertelanger Schule verdanken und an den wir gebunden bleiben, bis die Harmoniegesetze einer anderen, verfeinerten Tonstufenfolge zur Tradition geworden sind. Denn nur neu zur Überlieferung erhärtetes Hören wäre imstande, uns das Akkordbewußtsein der Halbtonskala zu nehmen, mit dem wir, die Hörenden, ohne Hinzutun des Komponisten, an jede Musik herantreten.

Die andere Art des gedanklichen Hörens, von der im Folgenden ausführlich zu sprechen sein wird, ist weit umständlicher. Sie fußt wesentlich, — im Gegen-

satz zu den primären Klangvorstellungen, auf Effekten, die der Komponist beabsichtigte. Da nun die Verständlichkeit dieser Effekte mehr oder minder von der Musikalität des Empfangenden abhängt, nennen wir eine solche Mitarbeit „subtil“. Während das Ausmalen der Intervalle mit einer Schablone vergleichbar ist, über deren Konturen selbst eine ungeschickte Hand nicht hinauskann, erweitert sich das Gebiet der subtil-gedachten Musik von Fall zu Fall und gewissermaßen ins Grenzenlose. Es erscheint deshalb nicht unrecht, das Bild vom Zwischen-den-Zeilen-Lesen durch ein Zwischen-den-Noten-hören auf die Musik zu übertragen. Denn wie den Worten besonders der gereimten Sprache allerlei Nebensinn anhaften kann, der die Begriffe dichterisch umspielt und zu verändern sucht, finden sich im Musikalischen oftmals Klänge, die trotz ihres scheinbaren Selbständigseins von Nachbarlauten übertönt werden. Die Unmöglichkeit, dies abstrakt darzulegen, läßt uns nach einem Beispiel Ausschau halten, das wir in den Takten 17 bis 24 der Chopinschen H-dur Nocturne op. 62 Nr. 1 finden:




Die Zuständigkeit obigen Zitats[1] erfährt ihre Rechtfertigung in der Manier, bekannte und tendenzlos schreibende Autoren zu bevorzugen. Doch abgesehen auch davon, daß Chopin eine günstige Stellung zwischen dem Antiken und dem

[1] Ordnungshalber sei auf die fragwürdigen Phrasierungbogen hingewiesen, für die sich Hermann Scholtz in der Edition Peters verantwortlich bekennt. Ersichtlich ist: daß ihre Anordnung weder nach harmonischem, noch melodischem, — ja nicht einmal nach pianistischem Prinzip geschah. Die Verzerrung der beiden Viertakter, nicht zuletzt der Gewaltschnitt in den

Heutigen der Musik einnimmt, entdecken wir in diesem Paradigma zwei Eigentümlichkeiten, die es zum besonders klaren Beleg des Gesagten stempeln:

Einmal beweist es Geeignetsein durch das Negativ, d. h. durch jenes Notenbild, das unter Fortlassung der Originalnoten und Fixieren der harmonisch unbedingt in den Satz gehörenden Stimmen entsteht (und das in unserem Fall ein nahezu vollständiges Harmoniegerippe in Erscheinung treten läßt), — ferner enthält es innerhalb seiner Achttaktigkeit das Phänomen zweier Subdominanten, dessen ästhetische Lösung zum Verständnis der gedachten Musik Erhebliches beiträgt.

Als erste Aufgabe stellen wir uns: den Nachweis der Noten, die im Manuskript gedacht sind und die wir primär hören.

Zu diesem Zweck vervollständigen wir die aufgezeichneten acht Takte dahin, daß wir sie vierstimmig ausarbeiten, mit anderen Worten: die Durchsichtigkeit der Klavierpartie zu einem korrekten und vollständigen Satz vergröbern.

Von dieser Arbeit eliminieren wir jetzt das Positivum, das sind alle im Chopinschen Manuskript vorhanden gewesenen Elemente (außer der Melodiestimme, die des besseren Verständnisses willen stehen bleiben soll) und erhalten so ein reines musikalisches Kehrbild, das obengenannte Negativ:



Dies ist aufgeschriebene gedachte Musik, von der die Literatur noch manches interessante Beispiel zu bringen wüßte. Und in der Tat erscheint es

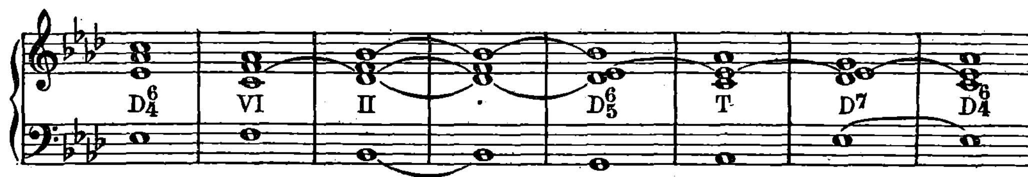
---

dritten Takt lösen diese Bogen von jeder Verbindlichkeit. Sagte nicht Chopin selber „Spielen Sie nach Ihrem Gefühl!" und lehrte man uns nicht schon im Konservatorium eine Phrasierung durch den Gesang regulieren?

staunenswert, mit welcher Anzahl von stummen Klängen unser Ohr gerechnet hat. Ein Durchspielen dieser Takte erleichert die Einsicht in das verhältnismäßig erschöpfende Harmoniegepräge. Wie haben wir das so wesenhaft und wichtig auftretende Negativ entbehren können, fragt man sich. Und die Entgegnung lautet: wir vermißten es gar nicht, weil wir es primär, ohne uns darüber Rechenschaft abzulegen, mithörten.

Nun aber zum zweiten Teil unserer Betrachtungen. Sein Stoff ist komplizierter, weniger alltäglich, und das eigentliche Objekt dieses Aufsatzes. Es wäre zu untersuchen, wo uns die herangezogene Chopinschrift ein s u b t i l e s Hören erkennen läßt.

Der Weg dahin führt uns über die sukzessive Analyse der Harmoniebestandteile. Wir machen den üblichen Auszug und versuchen denselben dann der Übersichtlichkeit halber zu vereinfachen, indem wir ihn — eine Art musikalischer Stenographie — auf seine Hauptmerkmale beschränken:




Prüfen wir nun die im ersten Takt mit dem Dominant-Quartsext-Akkord beginnende und im achten[2] ebenso schließende Harmoniereihe auf ihre Eigentümlichkeiten, so gelangen wir im Original allererst zur überraschenden Markierung der Subdominante im dritten Takt. Offensichtlich benutzt sie Chopin, um eine besondere Weichheit bei der Wendung zur II. Stufe zu erzielen, denn im Gegensatz hierzu hätte die aus dem vorausgegangenen Septimen-Akkord c-e-g-b sich logischerweise ergebende VI. Stufe zu einer Härte geführt.

Es gelingt ihm aber ferner, diese Subdominante derart hervorzukehren, daß der Klangcharakter der eigentlich ausgeführten II. Stufe (siehe verkürzten

[2]) Dieser achte Takt hat übrigens die Physiognomie der Doppelwirkung. Während seine erste Hälfte abschließenden Charakters ist, verknüpft ihn die andere bereits mit der nachfolgenden Achttaktphrase. Er ist ein Bindeglied, ein Puffer, der die Periode von 15 Takten zur Bedeutung eines regulären Sechzehntakters erhebt.

Harmonieauszug!) stark in den Hintergrund gedrängt wird. Man könnte hierbei von akkordlicher Strahlung sprechen, von einem Überfließen der Subdominantenfarbe in die Harmonie der Takte 3 bis 4.

Was die Mittel betrifft, so unterscheiden wir die Modulation vor dem Einsatz und die Baßführung nach dem Einsatz. Vorwiegend dieser spätere Kunstgriff ist bemerkenswert, da durch das Beibehalten der natürlichen Terz der II. Stufe die Subdominantenprime „des“ in der Baßstimme erklingt und wir auf diese originelle Weise noch einmal irritiert werden.

Aber die Kunst Chopins ist noch nicht zu Ende. Im vierten Takt entdecken wir die einzige Stelle unseres Originals, wo er mit nur drei Stimmen arbeitet und rückwirkend die begonnene Illusion verstärkt. Denn er verzichtet hier auf den Ton „as“, dessen Dasein — durch unser subtiles Gehör empfunden wird! Ein nochmaliges Betonen des „as“ würde die vorhandene akkordliche Strahlung am gleichmäßigen Verlaufen hindern, da es die bisherigen Strahlwellen absorbierte, um sie durch neuen Einsatz und der damit verbundenen Anfangsstärke abzulösen, die überdies räumlich durch den, den vorangegangenen tonalen Aufbau abbrechenden Dominantakkord (der Haupttonart) im fünften Takt beschränkt würde.

Aus eben Erwähntem geht hervor, daß das subtile Hören, einer fata morgana gleich, aufgeschrieben folgendes Bild zeigt:




In Takt 6 unseres Harmonieauszuges tritt zum zweitenmal eine Subdominante auf.

Es ist uns vom klassischen Achttakter her geläufig, in der Subdominante einen Bestandteil der Kadenz zu erblicken, weshalb wir sie ehestens in der zweiten Hälfte der Phrase erwarten. Chopins ausgebreitete Subdominantenstelle zu Beginn ließ uns von diesem Gedanken beinah Abschied nehmen (noch dazu, wo er beim erstmaligen Auftreten unseres Originals zu Anfang des II. Teils der Nocturne jede

Subdominantenberührung vermieden hat), so daß wir nun um so mehr erstaunt sind, wenn wir bei genauem Betrachten feststellen müssen, daß er keineswegs auf eine zweite verzichtet hat. Freilich sucht er dieselbe durch den Vorhalt im Baß zu verschleiern, und dies wohl aus dem richtigen Instinkt heraus, daß die Subdominantenwirkung durch den ersten Passus bereits stark verpufft ist. Das primitive Mittel, mit dem er hier einer Plagiatgefahr innerhalb des kurzen Achttakters steuert, gehört in das Kapitel kompositorischer Kuriosa. Nötigt er doch den oberflächlich Zuhörenden abermals eine akustische Täuschung zu erleben. Und zwar insofern, als das vorgehaltene „c" leichthin als VI. Stufe der zweiten Takthälfte, und die Terz f als Prime gedeutet werden kann. Für die Absichtlichkeit dieser Strategie sprechen die beiden Akzente, die in der durchsichtigen Notation sowohl dem f, als auch dem c eine außergewöhnliche Bedeutung beimessen.

Balancieren wir nun die beiden Subdominanten gegeneinander aus, so gelangen wir zusammenfassend zu folgendem Resultat: während Chopin die Wirkung der ersten Subdominante wissentlich vergrößerte, damit er mit ihrer Hilfe eine neue harmonische Beleuchtung des Themas auf der II. Stufe verwirklichen konnte, dämpft er die Subdominante im 6. Takt, wo sie von Natur aus dem Ohr gefällig wird, durch den Vorhalt zur Bedeutungslosigkeit herab. Es ist dies im Grunde ein Verlegen des Schwerpunktes aus der gegebenen in eine künstliche Lage, — ein Mißverhältnis der musikalischen Gewichte. Freilich nur der Theorie nach, denn unter dem Gesichtspunkt der Ästhetik erscheint uns das Ganze eher als Beispiel eines überaus feinsinnigen Abwägens kombinierter Tonqualitäten. Chopin läßt uns, ohne die hergebrachte Kadenzform zu verletzen, die Subdominante an einem Platz kosten, der ihr neue und originelle Reize verleiht. Aus dem Abdecken ihrer Grellheiten aber lernen wir, wie wenig kongruent unser Ohr und unser subtiles Hören sind, oder: wie oberflächlich diese Stelle uns erschienen wäre, wenn wir nicht die — gedachte Musik zu Rate gezogen hätten.

Dieser konkrete Fall war lediglich so weit ausgeführt, um die ungeheure Rolle nachzuweisen, welche die gedachte Musik im allgemeinen zu spielen pflegt. Sie ist nicht nur, wie eingangs angedeutet wurde, ein Kind der Polyphonie, sondern auch ein Kind der Musikentwicklung; ihr Anfang war ein anderer, als ihr jetziges Sein. Allmählich nur hat der strenge Satz an Starrheit eingebüßt, der kirchliche Stil sich den „Freiheiten" assimiliert, die ihm von seiten stets vor-

handener Erneuerer zugetragen wurden. Aus den Belegen musikgeschichtlicher Entwicklung erkennt man, mit welcher Vorsicht eine Vielstimmigkeit unterbrochen wurde und welche Kämpfe es gekostet hat, bis jene Auflösung, wie wir sie heute in der Klavierkomposition als typisch besitzen, geschehen konnte. Doch selbst dann noch, als diese Art des Tonsetzens bereits allgemein sanktioniert war, ist die Bedeutung der gedachten Musik eine ungleich geringere gewesen. Das innere Hören ist eben keine Erfindung, sondern eine Erkenntnis, die sich erst nach und nach aus der Praxis ergab. Als solche war sie abhängig von der verschiedenartigen Einstellung der Hörenden innerhalb verschiedener Zeitepochen. Wir wissen ja dank überlieferter Kritiken von Beispielen, wo das Verschiedentliche der Aufnahmefähigkeit hell zutage tritt und begreifen deshalb, daß die Anwendung der gedachten Musik ihre eigene Geschichte erlebte. Im gleichen Schritt, wie die Komponisten auf die Mitarbeit des Publikums Wert legten, ist dann das subtile Hören ein Mittel zum Verständnis geworden. Daß es keine Bequemlichkeit des Autors bedeutet, braucht nicht erwähnt zu werden; wohl aber, daß dieser unter geschickter Anwendung uns feine und seltene Genüsse bieten kann. Nimmt doch grade die Musik der Gegenwart so wenig Rücksicht auf das Eindeutige ihres Gehalts, zwingt uns zu einer Aufmerksamkeit, der wir mit dem äußeren Ohr allein nimmermehr gerecht würden. Die Tonsetzer von heute operieren mit der gedachten Musik als einem selbstverständlichen und sehr ergiebigen Attribut ihrer sonstigen Finessen. Wenn sie in der Öffentlichkeit mitunter auf Widerstand stoßen, liegt das nicht zuletzt an uns, die wir uns zu sehr an das Rein-Akustische ketten und von der Schule her gewöhnt sind, der Ästhetik im Musikalischen den zweiten Rang einzuräumen. Denn letztere ist es, in deren weite vernachlässigte Gebiete das Kapitel von der gedachten Musik gehört und für die ein Interesse neu zu schüren der Endzweck vorliegender Zeilen war.

Herbert Eimert (Köln):

# ZUR PHÄNOMENOLOGIE DER MUSIK

Kunst ist die gefühlsmäßige Vergegenständlichung der Welt; sie ist unabhängig von Begriffen, atheoretisch. Wissenschaft ist die begriffliche Vergegenständlichung der Welt; sie ist begriffliches Zerdenken des Weltinhalts, theoretisch. Die Ästhetik nun als Wissenschaft von dieser Welt, „sofern sie schön ist", setzt zweierlei voraus: einmal die Fähigkeit zum logisch - begrifflichen Zergliedern, dann die Erkenntnis der ästhetischen Sphäre als sinnvoller Einheit, deren Wesen man als „Ursphänomen des Schönen" an sich selbst erfahren haben muß, um es überhaupt theoretisch begreifen zu können. Von dem Ästhetiker wird also überall und immer die Erkenntnis der Kunst vorausgesetzt, da deren begriffliche Zersetzung widersinnig und nicht denkbar ist. Dieses doppelte Verhalten des theoretischen Menschen zur Kunst ist der einzig mögliche und fruchtbare Nährboden für die ästhetische Erkenntnis. Wenngleich das formende, bildende Ich mit dem denkenden Ich in einer Person vereinigt sein kann, so besteht keinerlei Möglichkeit, mit den Mitteln des einen die Sphäre des andern zu durchdringen, und ästhetisierende Überbrückungsversuche in dieser Richtung — mögen sie zuweilen als Vermittlung und Aufklärung unentbehrlich sein — sind außerästhetisch und der Wissenschaft so wenig förderlich, wie etwa eine populäre Darstellung der physikalischen Relativität dem Problem der Relativitätstheorie.

In den Grundproblemen ist jede wissenschaftliche Betrachtung der Musik, die mehr als empirische Fachtheorie sein will, in der Philosophie verankert; darüber gibt es keine Diskussion, wohl aber über das Prinzip dieser Betrachtung, über ihre Methode, denn die theoretische Betrachtung strebt zunächst nach der Theorie des Verfahrens, ihren Gegenstand zu erkennen. Im Vordergrunde der musikalisch-methodologischen Bemühungen, ohne die keine Musikästhetik auskommen kann, steht heute die Phänomenologie. Man könnte phänomenologisch aussagen, daß jede Epoche d i e Ästhetik hat, die sie wesensgemäß verdient. Wie die Ethoslehre der Griechen oder die Affektenlehre des 18. Jahrhunderts der inneren Struktur der jeweiligen Musik entsprach, so hat die ungeheure Materialfreudigkeit der neusten Musik ihre ästhetische Äquivalenz, ihre „adäquate Erkenntnis" in einer materialbetonten, objektiv gerichteten Ästhetik, die unmittelbar aus den Grundkräften der Zeit strömt und sich in der Hingebung an das Wesen des Gegen-

ständlichen mit der Phänomenologie deckt. Darüber hinaus will die Phänomenologie aber nicht nur veränderter, sondern in einigen Einfachheiten und Feinheiten der Erkenntnis endgültiger Standpunkt sein und ist so durch die Verwandtschaft mit allen auf die Wesenheit gerichteten philosophischen Bemühungen (wie z. B. die „Urphänomene“ Goethes) durchaus historisch belastet.

Phänomenologie heißt Wesensschau, ist also das Schauen des Wesens einer Sache. Daß das Schauenkönnen vorhanden ist, setzt jede Philosophie voraus. Das Wesen einer Sache ist immer einfach, es wird auf dem Wege der Intuition unmittelbar erfaßt. Das so entstehende Erkenntnisbild der Gegenstände ist also die durch keinerlei Einfühlungsakt vermittelte, unmittelbare Wiederkehr des Objekts im Subjekt. Dieses Schauen, in mancher Hinsicht dem naiven, natürlichen Menschen eigen, dagegen in der mittleren Sphäre heutiger „Bildung“ selten, besagt zunächst nur triviale Selbstverständlichkeiten, die Bildung und Instinktlosigkeit aber ebenso selbstverständlich übersehen, wie überhaupt die Phänomenologie zunächst jenseits von Induktion und Deduktion ein intuitionelles Verfahren ist, eine Philosophie der „unmittelbaren Gegebenheiten“ (Bergson), der „Selbstverständlichkeiten“ (Geiger); wer geistvolle Neuigkeiten von ihr erwartet, wird enttäuscht sein.

Man hat gesagt, daß eine Phänomenologie der Musik vom naturgegebenen Klang auszugehen habe, weil das Wesen der Musik eben im Klang ruhe; man könnte analog behaupten, daß das Wesen der Dichtkunst in den Buchstaben oder Worten liege. Zwar wird niemand leugnen, daß das unmittelbar Gegebene in der Musik der Klang ist, und es wäre denkbar, die sinnvolle Bedeutung der Klänge, die „komplexive Apperzeption“ als psychologische Bewußtseinsakte in uns selbst zu suchen, aber es liegt ja in der Grundrichtung heutiger Musikästhetik, den Klang, losgelöst vom psychologischen Einfühlungsakt, phänomenologisch zu betrachten, d. h. seinen „Sinn“ nicht in uns, sondern in ihm selbst zu erkennen. Der dem Hörenden gegenüberstehende Klanggegenstand wird natürlich immer auf dem Wege eines „Aktes“ erfaßt, da eine vernunftlose Anschauung blind ist; die Phänomenologie nimmt diesen Wahrnehmungsakt nicht als subjekterfüllte Sinngebung oder als summierende Verknüpfung, als „Assoziation“, sondern als objektbedingtes Aktgewebe der „Ideation“, des „ideierenden Meinens“ (Husserl). Der Klang ist also als akustische Materie gegeben und wird zugleich als sinnvolle

„Idee“ erfaßt, d. h. er ist in sich sinnvoll, er hat, wie jeder Gegenstand, „sinnliche“ und „unsinnliche“ Qualitäten. Ein einseitig idealistischer Standpunkt würde nun behaupten, daß die unsinnlichen Qualitäten des Klangs seinen eigentlichen tieferen Sinn ausmachten, wie eine sensualistische Betrachtung dasselbe von den sinnlichen Qualitäten sagen würde; die Phänomenologie jedoch betrachtet beide Eigenschaften unmittelbar, sie weiß intuitiv um die Einheit von Form und Inhalt und sieht so den Klang als vermittlungsfreie Totalität, als „anschauliche Fülle“. Die Musikästhetik nun muß die unsinnlichen oder, um einen historisch geadelten Ausdruck zu brauchen, die „intelligibeln“ Eigenschaften des Klangs in den Vordergrund stellen, denn die „sensibeln“ Qualitäten — sei es als obertonarme oder obertonreiche Vokal- oder Instrumentalklänge — sind als akustische Phänomene ja hinlänglich bekannt und vermögen außerdem allein nichts über das Wesen der Musik auszusagen; daß beide zusammen erst das Phänomen „Musik“ ausmachen, wurde ja ausdrücklich betont.

Der inhaltliche Sinn des Klangs liegt nicht in Begriffen, sondern in Gefühlen. (In der Einleitung wurden Begriff und Gefühl als die beiden möglichen Anschauungen des Weltganzen bestimmt; daß es in der Musik wie in jeder Kunst um Gefühle geht, sollte eigentlich nicht bestritten werden.) Wenn ich einen Trauermarsch höre, so kann ich dabei in der heitersten Stimmung sein und trotzdem den Gefühlsinhalt „Trauermarsch“ deutlich und objektiv erkennen; das objektive Gefühl muß nicht notwendig ein subjektives verdrängen. Ebenso kann sich im Klang das Weltgefühl einer Zeit (etwa des mittelalterlichen oder des romantischen Menschen) dokumentieren. Die phänomenologische Musikästhetik kennt also objektive Gefühle, sowohl als objektive Stimmungen wie als objektive Weltinhalte. In dem Verhältnis der objektiven und subjektiven Gefühle zur Kunst zeigt sich auch die Bedeutung der Phänomenologie als ästhetischer Anschauungsform: wir können phänomenal objektiv und leidenschaftslos aussagen, daß eine Kunst ohne „ästhetische Scheingefühle“, die darauf ausgeht, subjektive Gefühle zu erregen, außerkünstlerisch ist, und daß ein Mensch, der diese subjektiven Gefühle, also den Genuß und Rausch, in sich genießt, sich außerhalb der ästhetischen Sphäre befindet.

Die Gefühle nun, sowohl die „außenkonzentrierten“, objektiven wie die innenkonzentrierten, subjektiven, widerstreben in hohem Maße der begrifflichen

Einordnung. (Einer der Gründe für das Stagnieren und den Zusammenbruch der psychologischen Ästhetik.) Alle Gefühle — Gefühl immer im weitesten, weltinhaltlichen Sinn — sind wertbehaftet, sei es im gegenständlichen Stimmungsgehalt wie „traurig, heiter" usw. oder als ästhetische Kategorie des „Heroischen, Tragischen, Komischen" usw. Die tatsächliche Geltung dieser Gefühle, zu denen auch der Gegensatz „Gotik-Renaissance", „romantisch-klassisch" usw. gehört, kann nicht gefühlsmäßig, sondern nur durch exakte Statistik entschieden werden.

Die weltanschauliche Klanggestaltung, der „Stil", wird phänomenologisch erkannt durch In-Beziehung-Setzen von Einzelquantitäten („Stilmomenten") zum Ganzen (Stil). Wert und Intensität des Klangweltbildes dagegen unterliegen dem wertenden Urteil, d. h. phänomenologisch: sind in sich qualitativ abgestuft (als „Ausdrucksstilformen" oder „Inhaltstypen"). Die Methode einer „reinen" Phänomenologie erfaßt äußerlich die Einzelkriterien am Erscheinungshaften, die Ausrundung zum Erfassen des Gesamtinhalts des Klangs ist Aufgabe einer Theorie der geschichtlichen und kulturellen Werte der Musik. Es liegt im allgemeinen Zug heutigen Denkens, den Ablauf der Geistesgeschichte zu typologisieren, ihr Wesen im Typischen zu erkennen; die kunstgeschichtliche Schau weitet sich von der „Heroengeschichte" zu einer „Geschichte der Probleme". (Mersmann.) Daß die neuere Geschichtsbetrachtung den Zivilisationsbegriff des Fortschritts aufgegeben hat und nach der inneren Notwendigkeit und dem Intensitätsgrade der Entwicklung forscht, steht mit der Stellung der Werturteile der reinen Phänomenologie in keinem kausalen Zusammenhang, sondern beruht auf einer Ideenverwandtschaft der allgemeinen Richtung des heutigen Denkens, der Wendung vom Subjekt zum Objekt.

Es gibt zwei Möglichkeiten, an das Wesen des Klangs heranzukommen: man beschreibt ihn oder vergleicht ihn mit andern, aber immer in seiner hörbaren und zugleich sinnbehafteten Totalität, in den „sittlich-sinnlichen Wirkungen", wie Goethe von den Farben sagt. Zu den tiefsten Erkenntnissen vom Wesen der Kunst führt die beschreibende Sinndeutung, die „Auslegung" oder Hermeneutik (auf höchster Stufe in der bildenden Kunst bei Winkelmann anzutreffen). Da die Musik eines gegenständlichen Sinns entbehrt und in ihrer allgemeinen Vieldeutigkeit wissenschaftlich nicht ausgelegt werden kann, hat sich die ästhetische Betrachtung der äußeren Mechanik des Tonspiels und der Klänge zugewandt; man spricht von

„Spannungen und Entspannungen“ und vom „Kräftekonflikt in der Sonate“ (Schering) und hat (wie Kurth) diese Mechanik bis auf den Grund freigelegt. Die Intensität der Spannungen selbst läßt sich nur in gewissen Grenzen wissenschaftlich behandeln, nämlich soweit, als sie in der Schicht des objektiv Gegebenen lagern; subjektgebundene, psychologische Kräftedeutungen führen zur selben Willkür wie poetisierende Beschreibungen. — Die klangvergleichende Betrachtung führt ebenfalls zum Wesen des Klangs; sie ist statistische, typologisierende Methode mit dem Ziele eines Axioms, einer identischen Gleichung. Materiell Gleich-(oder Ähnlich-)tönendes ist geistig Gleich-(oder Ähnlich-)gesinntes. Ein „identisches Urteil“ dieser Art liegt z. B. in der These, daß „Stil die Summe aller Stilmomente ist“. Mit dieser Erkenntnis des gleichen Sinns im gleichen Tönen kann überhaupt erst Musikgeschichte als Geistesgeschichte behandelt werden. Die beschreibende und vergleichende Methode der Musikerkenntnis führt allein zum tiefsten Wesen des Klangs; sie vermittelt Geistesgeschichte auf dem Wege der esoterischen Stilkunde und wird als „Stilkritik“ überall von der neueren Musikforschung ausgeübt (seit mehr als 20 Jahren z. B. von der Wiener Schule unter Adler, neuerdings mit ausdrücklicher Betonung des Phänomenologischen von Mersmann, Bücken, Becking u. a., und außerdem wäre hier noch hinzuzufügen, daß ältere Historiker wie Fétis, Ambros, Spitta u. a., was die Geschichtsschreibung betrifft, in höchstem Maße das Prädikat der Objektivität verdienen).

Mit Entschiedenheit hat neustens Paul Bekker unternommen, das Land der Phänomene zu erschließen in seinem „Grundriß einer Phänomenologie der Musik“: „Von den Naturreichen des Klangs“[1]. So ungewöhnlich hoch die Verdienste des Verfassers um die Musikästhetik anzuschlagen sind, so wenig verdienstvoll ist ein Grundriß einer Musikphänomenologie, der von dem Fundamentalsatz ausgeht: „Musik ist Klangempfindung“. Von dieser These, die in ihrer Subjektbetontheit ganz offensichtlich aus sensualistischen Bezirken kommt, rollt sich das phänomenologische Programm Bekkers durchaus logisch und richtig ab, nur daß eben das Fundament selbst nach dem, was wir hier als Wesen des Klangganzen angedeutet haben, schon außerhalb der phänomenologischen Diskussion steht. Der Satz:

---

[1] Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1925.

„Musik ist Klangempfindung“ umgrenzt die Beziehungen zwischen ausstrahlender Klangquelle und angestrahlter Empfindung und müßte sich eigentlich, auf die Geschichte ausgedehnt, zu einer soziologischen Betrachtung der Musik weiten, deren philosophisches Fundament die Anerkennung einer Subjekt-Objektspaltung ist. Neben dem verwickelten System der Subjekt-Objektbeziehungen gibt es eindeutig eine Phänomenologie des Objekts, d. h. in unserm Falle: der Musik, und eine Phänomenologie des Subjekts, d. h. des musikalischen Genusses. „Musik als Klangempfindung“ gehört demnach in den Bezirk der soziologischen oder der individuellen Subjekt-Objektverhältnisse oder allein zu den Subjektzuständen des Genusses, aber nicht zu der tonleiblichen Objektidee selbst, die allein Gegenstand einer Musikphänomenologie sein kann. Wenn nun weiterhin die Musikerkenntnis vom Gesichtspunkt der „Klangempfindung“ aus (man möchte fast von einer Degradation zur Trommelfellangelegenheit sprechen) ausschließlich von den akustischen Gegebenheiten her orientiert wird, so besteht die Gefahr einer Verabsolutierung des Empirischen. Bekker spricht gelegentlich sehr treffend von der „Klangmonade“, ohne jedoch diesem Begriff als einem immateriellen, bewußtseinsbegabten Kraftzentrum (im Sinne von Leibniz) eine letzte, allem Klang-Sein zugrunde liegende Wesenheit zuzuerkennen. Das Phänomen des Klangs erscheint unmittelbar als „beseelte Keimzelle“, ist deshalb letzte Einheit und unteilbar, wie es von An- und Urbeginn jeglicher Musik an keinen Klang gibt, der nicht Inhalt und Form zugleich wäre. Der formlose, absolute Naturklang ist eine Angelegenheit der Naturwissenschaft; als reines Naturphänomen auf die Musikästhetik angewandt, ist er eine ja auch historisch sehr spät gewonnene Einsicht in die materielle Konstruktion, eine Erkenntnis a posteriori oder, um in der Sprache der Phänomenologie zu reden: ein „Erfahrungsgesetz“, kein „Wesensgesetz“. Das geheimnisvolle Leib-gewordensein des künstlerischen Gegenstands, das jenseits der natürlichen Materialbeschaffenheit allein nach Wesensgesetzmäßigkeiten vor sich gegangen ist und deshalb nur an d i e s e n ästhetisch wiedererkannt werden kann, ist als sinnlich-sinnvolle Form aus der Materie herausgewachsen. Der erste Anfang aller Kunst liegt in dem künstlerischen Formungsakt, sei er auch noch so primitiv; was jenseits dieses Aktes bezw. seiner Folgen ist, gehört nicht mehr zur Region der Kunst. So wenig sich das Wesen einer Skulptur nur vom Wesen des Marmors aus erfassen läßt, so wenig kann eine Phänomenologie der Musik allein mit akustischen Phä-

nomenen bestritten werden. Man wird einwenden: das Bildwerk ist ja gerade aus Marmor und nicht etwa aus brauner Erde geformt, und der griechische Sänger benutzte Kithara und Aulos und nicht Cembalo und Fagott — doch gehören Kriterien dieser Art vom ästhetischen Standpunkt aus bereits zur Farbigkeit des schon bezwungenen Materials. Nicht die chaotische Materie, sondern der W i d e r s t a n d der Materie bedingt den Anfang und das Geheimnis der Kunst; am Widerstand des zu Formenden erst entzündet sich die Form. Daß hier so leichthin beschreitbare Brücken beständen, nämlich zwischen der naturgegebenen und der geformten Materie (außer der selbstverständlichen Gegebenheit der Materie, deren Existenz weder ein philosophisches noch ein ästhetisches Problem darstellt), ist ein weitverbreiteter Irrtum, der sich gewöhnlich so ausdrückt, daß Kunst stilisierte Natur sei, auf die Musik angewandt: daß Musik Stilisierung eines allumfassend sirenenartig heulenden Chaos sei.

Solch wesentliches Verkennen des Klangwesens entspringt bei Paul Bekker der paralogistisch wortspielenden Zweideutigkeit, daß der Phänomenologe die „Natur der Dinge als Natur" zu schauen habe[2]. Was läge näher, als die Natur der Kunst, d. h. das Wesen der Kunst eben als Kunst und nicht als Natur zu betrachten! — Kein Einsichtiger wird leugnen, daß zwischen obertonarmen, vokalen Linien und Polyphonie, zwischen homophoner und Instrumentalmusik, zwischen Tonalität und Einfühlungsdrang usw. innere Beziehungen bestehen; aber wenn die physikalischen Begriffe Raum und Zeit in bisher ganz ungebräuchlichem Wortsinne als instrumental-homophones und vokal-polyphones Prinzip auf die Musikgeschichte übertragen werden („als Grundlage jeder kunstwissenschaftlichen Betrachtung"), so führt das schließlich zu kulturgeschichtlich unhaltbaren Konstruktionen wie z. B. der, daß das mittelalterliche „primär physiologisch empfundene Weltbild auf der Empfindung des Menschen als des Mittelpunktes und Maßes alles Erscheinungshaften beruht und den Menschen zum Gegenstand der Gestaltung aller Künste erhebt". Hinsichtlich des Raum- und Zeitproblems hat sich die Entwicklung vielmehr s o vollzogen: das Klangbewußtsein des Nordens liegt in dem in sich ruhenden Klang, ist also grundsätzlich räumlich; durch Vermittlung der Kirche traf dieses spezifisch nordische, naturalistische Klanggefühl mit der ungeheuren

---

[2] s. „Die Musik" XVII/4 S. 243.

Vehemenz und dem Bewegungstaumel des abstrakten orientalischen Melos zusammen. Dieser geschichtlich einzig denkwürdige Zusammenprall der beiden musikalischen Grundkräfte ergab die schwerfällig bewegte Klangmasse des Organums, ein Gebilde aus Bewegung und dumpf gefühltem Raum von — der Ausdruck sei erlaubt — atonal-impressionistischem Gepräge. Der deutlich umgrenzte „Raum“ entstand in dem Augenblick, als die Quarte des Organums sich in die naturalistische Terz auflöste; das mag wohl gewesen sein, als Giotto auch seinen Raum erkämpfte, wie sich später nochmal die Parallele des ins Barocke verzerrten Raums bei Michelangelo mit den Chromatikern ergibt. Die Zeitmessung dagegen ist eine rein rhythmische Frage, die übrigens zuerst Nietzsche in einem Kolleg über antike Metrik als „Zeitrhythmik“ und „Affektrhythmik“ unterschieden hat.

Die historische Geltung eines Raumgefühls und der Prozeß seiner Umwertungen ist (wie auch bei Bekker) Gegenstand jeder umfassenden Musikgeschichtsbetrachtung; ist es doch jener Raum, in dem das Abendland musikalisch bis heute zu atmen gewohnt ist. — Hier, auf beschränktem Raum, sollte nur Grundsätzliches zur Erkenntnis des künstlerisch Erschauten gesagt werden, nämlich: daß eine Musikästhetik mit ausschließlich akustisch fundiertem Standpunkt nicht phänomenologisch standpunktfrei ist, daß die Totalität jedes Phänomens eine doppelte, in ihrer inneren und äußeren Erscheinung zusammengehörige ist, daß das Wesen des Naturklangs nicht das Wesen des Klangwesens, nicht (wie Hegel sagt) „die eigentliche Tiefe des Tönens“ ausmacht, und schließlich, daß die Methode der Erkenntnis des Wesens der Musik, d. h. die adäquate „Anschauungsform“ der Phänomenologie für die Musik die Stilkunde, die exakte Stilkritik in der Richtung von unten nach oben ist, eine Methode, wie sie Paul Bekker etwa in seinen „Wagner-Studien“ verfolgt. Die phänomenologische Musikästhetik kann nicht unternehmen, von einer Teilerscheinung aus die Erscheinung selbst zu ergründen; ihre umfassende Aufgabe ist auf dem Wege der Analyse das synthetische Erfassen der klanglichen „Gestalt“, der Form im weitesten Sinne, der ganzen Skala der Erscheinungen von der empirischen und farbgebenden Klangquelle bis zur künstlerisch-weltanschaulichen Klanggestaltung, vom physikalisch-akustischen Gesetz bis zur Konkretion des Stils.

# Umschau

## SCHULMUSIK

Es ist nicht zufällig, daß es der modernen Schule vorbehalten blieb, die Musik in ihren Aufgabenbereich in einer Weise einzubeziehen, die in einer Zeit wie der heutigen — die so sehr nur „Jetztzeit" ist wie wohl kaum je und wieder — als „unzeitgemäß" bezeichnet worden ist. Die neue Schule hat sich Aufgaben gestellt, die in ihrer Bedeutsamkeit und Schwierigkeit erheblich die Aufgaben der alten Schule übersteigen. Ob und wieweit sich diese neue Zielsetzung aus der augenblicklichen Zeitlage ergibt, möge hier untersucht werden. Das Bild der Jetzt-Zeit spiegelt fraglos ein Leben wider, das in seiner grenzenlosen Sucht nach Vermanschung und „Entwertung aller Werte", mit der Wahllosigkeit gegenüber den Reizen, mit seinem plumpen Hereinfallen auf alle und jede Aktualität, mit seiner „Zerlösung aller Formen in Seele- oder Stoffbrei", entweder eine pessimistische Resignation erzeugt oder aber Menschen, die noch einen Sinn für die Wertung der Dinge und für die Weihe der Form und der Haltung gegenüber den „Heutigen, Allzuheutigen" sich bewahrt haben, zu einem Dienst zwingt, der dem Leben selber und der Erforschung der Gesetzmäßigkeiten aller seiner Aeußerungen gilt. Die neue Schule hat mit ihrer neuen Zielsetzung diese Aufgabe des Dienstes am Leben erkannt. (Es handelt sich hier nicht um Stätten der Bildung, sondern um Stätten des Dienstes am Geiste.)

Daß hier auch der Musik eine von dem üblichen Konzert- und Bildungsbetrieb abweichende — wenn nicht geradezu entgegengesetzte — Bedeutung zukommt, ist für die Gesamthaltung der Schule entscheidend. Man hat mit Hilfe der neuen Lehrpläne für die höheren Schulen versucht, die innere Haltung durch äußerlich neue Vorschläge zu erzeugen. Da aber zu jeder Zeugung — für Zeugungen auf geistigem Gebiet gilt dies besonders — ein keimhaltiges Plasma und ein aufnahmefähiger Mutterboden erforderlich ist, kann man ersehen, was dabei herauskommt, wenn die gute Saat ohne jenen Mutterboden gedeihen soll. Denn Menschen, denen der Sinn für den Dienst am Leben abgeht, können nur mißverstehen und in den Staub treten. (Die Verweigerung der notwendigen zwei Musikstunden an den höheren Schulen spricht für sich und für den Geist dieser

Schulen.) — Wenn eingangs gesagt wurde, daß die Schulmusik eine besondere Bedeutung im Aufgabenbereich der neuen Schule habe, so soll damit gesagt sein, daß hier die Musik in den Dienst am Leben gestellt ist. Die Frage nach dem Bilde des „neuen Lebens" und des neuen Menschen taucht hier zwangsläufig auf: Deutschland besitzt in seinen „Freien Schulen" und „Landerziehungsheimen" Stätten des Geistes, wo ein neues Leben pulst. Man spürt hier eine stark ausgeprägte Geistigkeit, die nicht in unfruchtbarem Ästhetentum dahinvegetiert, sondern die die Dinge und Lagen des Lebens anpackt und die einen starken Sinn für Ursprünge hat. Das Leben in diesen Schulen zwingt den Menschen Probleme auf, die am stärksten durch ein Leben in der Gemeinschaft — mit der der Mensch irgendwie fertig zu werden hat — in Erscheinung treten. Und an dieser Stelle setzen die Aufgaben der Schulmusik im Leben des Menschen ein. — Zunächst ist es notwendig die Antithese Schul- und Konzertmusik zu klären. Im heutigen Konzertbetrieb spielt — wie überall im heutigen Leben das Unternehmertum eine Rolle, die von jedem Musiker, der mit ihm zu tun hatte, als schmachvoll der Musik und Kunst gegenüber empfunden wird. Die Konzertsäle sind fast vollständig in Händen der Unternehmer und gleich Theater, Presse und Lichtspiel zu „Handwerkszeugen und Bedürfnisanstalten" eines Zeitgeistes geworden, dem jene „Entwertung aller Werte" mit großer Virtuosität gelungen ist. Der Schulmusik liegt — und das ist das entscheidende Merkmal ihrer Haltung — ein Wille zur Musik als formender Faktor innerhalb der menschlichen Gemeinschaft zugrunde. Dieser Wille wirkt eine Musik, die wesentlich anders aussieht, als die Musik der Konzertsäle. Während die Konzertmusik Bildungs- und Unterhaltungszwecke verfolgt — die häufig nur ein „Verständnis" mit stark hermeneutischem Einschlag erreichen — zeigt die neue Schulmusikauffassung ein ungeheuer ernsthaftes Bestreben, die waltenden Urgesetze der Musik zu erspüren. Es kommt hier weder auf ein mehr oder minder stark intellektuelles Erfassen, noch auf hermeneutisches Gedeute an, sondern einzig auf die Fähigkeit, sich in das mannigfaltige Kräftespiel der Bewegungsenergien, die in der Musik am Werke sind, in das Werden der Musik, sich einzuleben. (Mit verstandesmäßiger Spitzfindigkeit etwa Sonaten- und Symphonie-Analysen herauszutüfteln kann nie Aufgabe der neuen Schule sein.) Jene oben erwähnten Urgesetze walten in allen erfüllten Formen der Musik vom primitivsten Kinder- und

Volkslied an, bis zu den kompliziertesten Formen der Symphonie. Auch das Kinderlied ist ganzes, aus einer Zelle gewordenes Leben. Daß sich diese Musikauffassung auch in der Auswahl der musikalischen Kunstwerke für die Absichten der Schule auswirkt, bedarf keiner besonderen Erwähnung. Namen wie Bach, Buxtehude, Vinc. Lübeck, Beethoven, Bruckner, Mozart, Palestrina, Purcell, Reger, Schein, Schütz sprechen für jenen Musik w i l l e n.

Die Gesetze der Musik sind die Gesetze des Lebens und der Welt; Gesetze, denen Werden und Bestehen des Alls unterworfen sind. Die Aufgabe der Schulmusik ist also, neben der eigenen Gestaltung musikalischer Kunstwerke, den Menschen zu befähigen, an Hand der Erkenntnisse musikalischer Lebensgesetze in die Musik und ihr Geschehen einzudringen und die hier schlummernden lebengestaltenden Kräfte dem Aufbau des eigenen Lebens mit eigenem Ethos dienstbar zu machen.

Richard Bloh (Letzlingen)

## STRAUSSLITERATUR

Immer wird es schwer sein, Wesen und Schaffen eines noch lebenden Künstlers biographisch zu erschöpfen; immer wird die Allgemeingültigkeit eines solchen Werkes gefährdet, ja unmöglich sein, durch den notwendig noch einseitigen Standpunkt des Betrachters. Handelt es sich um einen Musiker, dessen Schaffen vorwärts gerichtet und teils noch dem Experiment unterworfen ist, so kann es sein, daß noch seine Gegenwart nach gar nicht langer Zeit einem biographischen Werk die Notwendigkeit abspricht, weil sie über das Werk des Künstlers, als nur kurz wichtig scheinender Vorstufe, bereits hinweggeschritten ist. Geht es um einen Musiker, dessen Kunst stilistisch schon historisch ist, muß sein Biograph notwendig für ihn und gegen seine Zeit die Lanze brechen. Auf dieser Basis steht das Werk Reinhard Carl Muschlers über Richard Strauß (Druck und Verlag Franz Borgmeyer, Hildesheim). Ihm fehlt, um überzeugend und verbindlich zu sein, die zeitliche Entfernung und die Objektivität der Schau, die nötig wären, das Phänomen Richard Strauß historisch einzuordnen und zu werten. Denn gerade Richard Strauß hat es nicht nötig, so einseitig auf Kosten nicht nur aller zeitgenössischen

Musik, man kann nur sagen, inszeniert zu werden; zum mindesten müßte dafür eine andere Form und Methode gefunden werden, als die fast an Feuilleton und Anekdote rührende Art Muschlers. Der spezielle Teil des Buches, der Strauß' Werke betrachten will, gelangt über eine Biographie und belanglose Inhaltsangabe der einzelnen Kompositionen nicht hinaus. Außerdem bedrängt die allzu große Anlehnung an Specht und Steinitzer, deren Werke dem Verfasser eigentlich hätten zeigen sollen, daß das Mögliche bereits erreicht war und daß indifferente Produktionen überflüssig sind.

Wie überflüssig, das zeigt Richard Strauß selbst, wenn er uns durch die Veröffentlichung seiner Briefe mit Hugo von Hofmannsthal (Paul Zsolnay Verlag) einen Einblick in sein Schaffen gewährt, wennschon er auf die Oper beschränkt bleibt und ihn in der Zusammenarbeit mit seinem Dichter zeigt. Aber gerade diese Gemeinsamkeit ist das Positivste des Buches. Sie zeigt, wie genau Großes und Kleines durchgearbeitet werden muß, bis ein einheitliches Ganzes entsteht. Ideen und Aenderungsvorschläge gehen hin und her. Führend bleibt der untrügliche Instinkt des Komponisten, der genau erkennt, in welchem Verhältnis Drama und Musik stehen müssen, wie weit die Dichtung zugunsten der Musik zurücktreten muß. An dieser Stelle trennen sich beider Wege: bei aller Unterordnung unter den Musiker, die ihm erstes Gesetz ist, besteht Hofmannsthal auf dem Eigenwert des Textes und sucht von sich aus den Weg zu einem neuen Librettostil. Dauernde Lebensfähigkeit des Werkes ist es, was er erstrebt, während Strauß zunächst auf Augenblickswirkung und Publikumserfolg ausgeht und von Äußerlichkeiten nicht frei bleibt. „. . . weil ich genau weiß, was das Publikum, wenn ich bei der Sache mitmachen soll, von mir verlangt." „Also bitte sparen Sie bezüglich prunkvoller Ausstattung, reicher dekorativer Gegensätze bei Semiramis keine Kosten und Mühen." Auf einen einmal konzipierten glücklichen musikalischen Gedanken verzichtet er nur ungern und verlangt von seinem Dichter, daß er auf seine Wünsche eingehe. Seine Vorschläge und Andeutungen sind so prägnant, daß sie sich fast immer in den Zusammenhang einordnen lassen. Dafür duldet er wiederum Kritik an seiner Musik, und manch ein Mißverständnis in Stimmung und Dramatik ist durch den Einspruch des Freundes beseitigt worden. In dichterischen Dingen aber verlangt Strauß Unbefangenheit: „Denken Sie bei der Komposition des Textes gar nicht an die Musik, das besorge ich allein, und schaffen Sie mir ein recht handlungs- und gegensatz-

reiches Drama mit wenig Massenszenen, aber zwei bis drei sehr guten ausgiebigen Rollen.“ Seine musikalische Vitalität kann auf jedes Wägen und Grübeln verzichten. Und daraus klafft an manchen Stellen ein Gegensatz der Weltanschauung zwischen Dichter und Musiker auf, der letzten Endes auch durch das Werk selbst nicht überbrückbar ist. Uns aber sind diese Briefe wertvoller Besitz, denn kaum an einer anderen Stelle, Mozarts Briefe ausgenommen, sind uns Dokumente erhalten, die mit solcher Deutlichkeit den Werdegang eines Musikdramas und die Arbeitsweise eines Schaffenden bloßlegen.

Marie-Therese Schmücker (Berlin)

# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Erscheint monatlich — Der Bezug erfolgt durch alle Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen oder durch den Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße 40. Fernruf: Rheingau 8819 · Postscheck-Konto: Berlin 102166 · Die Auslieferung besorgt Breitkopf & Härtel, Leipzig und Berlin · Der Preis des Einzelheftes beträgt 60 Pfg., das Abonnement jährlich 7,20 Mark, vierteljährlich 1,80 Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter.

Schriftleitung: Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreu-Straße 12. Fernruf: Bismarck 1025
Zusendung von Manuskripten ist nur nach Anfrage erbeten · Allen Anfragen ist Rückporto beizufügen.

Fünftes Jahr | Berlin, Mai/Juni 1926 | Doppelheft 8/9

INHALT:



UMSCHAU:



Die letzten drei Hefte dieses Jahrgangs erscheinen
im Oktober, November und Dezember.

Verantwortlicher Schriftleiter:
Dr. H. Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2

Verlag: Melos-Verlag G. m. b. H.,
Berlin-Friedenau

Druck: Berliner Zentral-Druckerei G. m. b. H.,
Berlin SW 48, Besselstraße 21

Rudolf Cahn-Speyer (Berlin):

# ÜBER GEBÄRDE UND MUSIK IN DER OPER

Jeder Vorgang im Bewußtsein (mit Einschluß des Unterbewußtseins) ist mit physiologischen Parallel-Erscheinungen verbunden, mit vasomotorischen Vorgängen, Änderungen in der Art der Atmung, Muskelspannungen u. dgl., die zu Körperempfindungen führen. Diese Körperempfindungen ordnen wir den Bewußtseinsvorgängen zu, mit denen sie gemeinsam auftreten, so daß durch eine Ursache, welche bestimmte Körperempfindungen hervorruft, auch der zugeordnete Bewußtseinsvorgang produziert oder vermöge einer Assoziation reproduziert werden kann.

Jede körperliche Tätigkeit ist mit Körperempfindungen verbunden, die wir der betreffenden Körpertätigkeit zuordnen, dergestalt, daß durch eine Ursache, welche bestimmte Körperempfindungen hervorruft, die Vorstellung der zugeordneten körperlichen Tätigkeit, ja sogar ihre mehr oder weniger rudimentäre tatsächliche Wiederholung, entstehen kann. Das gleiche Ergebnis wird, wenn auch in minderer Intensität, durch den Anblick von körperlichen Tätigkeiten hervorgebracht, die von anderen ausgeübt oder durch Werke der bildenden Kunst dargestellt werden.

Während wir für die spezifischen Sinnesempfindungen besondere Organe haben, so daß z.B. eine Gehörsempfindung immer durch das Ohr entsteht, eine Gesichtsempfindung immer durch das Auge — von den Ausnahmefällen der „audition colorée" und von „Musikphantomen" abgesehen — können demnach Körperempfindungen sowohl durch einen ohne äußeren Sinnesreiz entstandenen Bewußtseinsvorgang, als auch durch Vermittlung spezifischer Sinnesorgane hervorgebracht werden, so daß sich aus den Körperempfindungen selbst ihre Ursache nicht eindeutig ergibt. Dieser Gedanke ist in aller Schärfe meines Wissens zuerst von Flournoy (Des Phénomènes de Synopsie, 1893, S. 25) ausgesprochen worden. Da sowohl Bewußtseinsvorgänge, als auch körperliche Tätigkeit zu Körperempfindungen führen können, lassen sich umgekehrt durch Körperempfindungen sowohl Bewußtseinsvorgänge, als auch Antriebe zu körperlicher Tätigkeit, oder deren Vorstellung, hervorbringen.

Jede Wahrnehmung von Musik ist mit Körperempfindungen verknüpft. Somit ergibt sich nach den bisherigen Ausführungen schon hieraus eine zweifache Wirkungsmöglichkeit der Musik. Sie kann auf dem Umweg über die Körper-

empfindungen Bewußtseinsvorgänge hervorbringen, die durch bloße sinnliche Wahrnehmung der Töne mittels des Gehörapparates und durch die Betrachtung der musikalischen Form nicht erklärt werden können. Diesen Gedanken hat in besonderer Klarheit Ernst Kurth herausgearbeitet, dessen Schriften man als Variationen über das Thema: „Alles musikalische Geschehen beruht in Bewegungsvorgängen und ihrer inneren Dynamik" (Romantische Harmonik, S. 4) betrachten kann. In der Affektenlehre und in der Hermeneutik ist eine mehr oder weniger verhüllte Erkenntnis dieses Sachverhaltes schon längst in die Erscheinung getreten, was indes in diesem Zusammenhang nur gestreift werden kann.

Zum anderen aber vermag die Musik auf dem Umweg über hervorgebrachte Körperempfindungen die Vorstellung, ja innerhalb gewisser Grenzen sogar die tatsächliche Ausübung zugeordneter körperlicher Tätigkeiten hervorzurufen. Hierauf beruht zu einem wesentlichen Teile — wenn auch nicht ausschließlich — das Entstehen der Programm-Musik.

Nun ist aber die oben gekennzeichnete Wirkung wahrgenommener Körperbewegungen, nämlich das Hervorbringen von Körperempfindungen und mehr oder weniger rudimentären Eigenbewegungen beim Betrachter, nicht die einzige. In sehr vielen, wenn nicht in allen Fällen werden spontan erlebte Bewußtseinsvorgänge nicht nur von Körper*empfindungen* begleitet, sondern auch von Körper*bewegungen* oder doch von Antrieben zu solchen, die mit geringen Variationen bei allen Menschen eines Kulturkreises gleich sind. Es entsteht dadurch eine allgemeine Zuordnung von Körperbewegungen zu Bewußtseinsvorgängen, derart, daß die Wahrnehmung der Körperbewegung und noch mehr der Antrieb zu ihrer Nachahmung die Vorstellung und unter Umständen sogar das Nacherleben von Bewußtseinsvorgängen hervorruft. Dadurch wird die Ausdrucksgebärde möglich, die Kundgebung von Bewußtseinsvorgängen durch Körperbewegungen.

Auf diesen psychophysiologischen Tatsachen beruht ein grundlegendes Problem der Opernregie. Die Musik kann durch den Parallelismus ihrer motorischen Elemente zu Gebärden der Darsteller in Beziehung stehen, sowohl wenn diese rein motorisch sind, als auch wenn sie dem Ausdruck von Bewußtseinsvorgängen dienen. Zu eben diesen gestisch kundgegebenen Bewußtseinsvorgängen kann die Musik aber auch durch den Parallelismus ihrer affektiven Elemente in Beziehung stehen. Es herrscht heute weniger denn je Zweifel darüber,

daß diese Parallelismen, wo sie vorhanden sind, zu ihrer gegenseitigen Verstärkung verwendet werden müssen. Auf welche Weise das geschehen soll, das ist die Frage.

Da bei der Aufführung einer Oper die Musik das unabänderlich Gegebene ist, kann es sich bei der Lösung unseres Problems nur darum handeln, die Gestik so zu gestalten, daß sie die möglichen Parallelismen mit der Musik tunlichst ausnützt. Es soll hier nicht der an sich lockende Versuch gemacht werden, die Möglichkeiten, die sich auf diesem Gebiete ergeben, systematisch zu analysieren. Das Prinzip selbst ist so alt wie die Oper; schon Gagliano hat sich in der Vorrede zu seiner „Dafne" (1607) mit erstaunlicher Ausführlichkeit darüber ausgesprochen. Vieles Wesentliche ist auf diesem Gebiete zum Gemeingut geworden, besonders seit Richard Wagner. Anlaß zu eingehenderer Erörterung gibt jedoch eine in der Opernpraxis der letzten Jahre immer stärker hervortretende Tendenz: die besonders betonte Herausarbeitung aller motorischen Elemente der Musik in der Gestik. Dieser Praxis gegenüber erhebt sich die Frage, wie weit die motorischen Elemente der Musik, deren Doppeldeutigkeit oben hervorgehoben worden ist, motorisch, wie weit sie affektiv zu deuten sind.

Es gibt eine große Anzahl von Fällen, in denen über die gestische Auswertung der Musik kein Zweifel bestehen kann. Diese Fälle lassen sich ziemlich vollständig auf einen Typus zurückführen: die motorischen Elemente der Musik treten ohne ersichtlichen Zusammenhang mit der sonstigen musikalischen Struktur, mit dem motivischen Inhalt, mit dem symphonischen Bau einer Stelle mehr oder weniger unvermittelt auf. Wenn im ersten Terzett von Mozarts „Così fan tutte" zu Guglielmos und Ferrandos Worten: „o fuori la spada" ein Zweiunddreißigstel-Lauf erscheint, der im sonstigen musikalischen Gefüge kein Seitenstück hat, so besteht kein Zweifel, daß die beiden dazu die Gebärde des Degenziehens mehr oder weniger nachdrücklich andeuten müssen. Wenn in der Billard-Szene (Quintett Nr. 11) in Lortzings „Wildschütz" der Baron und der Graf zu spielen beginnen und zu der Bühnenanweisung „Er stößt" zweimal ein musikalisch durch nichts motivierter Paukenschlag ertönt, so ist es klar, daß die Stöße der Spieler genau mit den Paukenschlägen zusammenfallen müssen, die erst dadurch ihren Sinn erhalten. Das Gleiche gilt von den Zweiunddreißigsteln der Violinen in der vierten Szene von „Rheingold", wenn Alberich nach seinem Fluch von Loge losgebunden

wird; nur dann haben sie einen erkennbaren Sinn, wenn Loge dazu die Bewegungen des Losbindens macht. Wenn im III. Akt des „Rosenkavaliers“ vor Beginn des Tête-à tête mit Octavian der Baron Ochs durch Gebärden die Kellner forttreibt, so ist es ebenfalls selbstverständlich, daß seine wiederholten Bewegungen genau mit den dynamisch und motivisch unvermittelt auftauchenden Triolen zusammenfallen müssen.

Weniger eindeutig ist die Lösung, wenn es sich um eine ausgedehntere Stelle handelt. Bei der bisher erwähnten Gruppe bleibt die Frage, ob die Musik rein motorisch oder gleichzeitig auch affektiv aufzufassen ist, praktisch ohne Bedeutung, da es sich nur um kurze Bewegungen handelt, die auch ihrerseits entweder rein motorisch, oder affektiv gemeint sein können, ohne durch die eine oder die andere Auffassung merklich verändert zu werden. So wird im letztgenannten Beispiel nicht viel darauf ankommen, ob Ochs durch eine Gebärde lediglich rein sachlich den Kellnern zu verstehen gibt, daß sie sich entfernen sollen, oder ob außerdem in seiner Gebärde noch ärgerliche Ungeduld liegt. In dem einen wie in dem anderen Falle wird die Bewegung knapp, motorisch betont, und mit der Musik genau zusammenfallend sein.

Bei einer längeren Stelle liegt die Sache anders. Ist der affektive Charakter der Gebärde zu betonen, so handelt es sich nicht darum, im Zuschauer die Zuordnung von Gebärde und motorischem Antrieb im Sinne einer Körpertätigkeit lebendig zu machen, sondern im Sinne eines Bewußtseinsvorgangs. Solche Unterschiede lassen sich nicht auf eine einheitliche Formel bringen, sondern nur durch ihre Wirkungen kennzeichnen. Es kommt also z. B. das eine Mal darauf an, bei einer Kundgebung von Kraft nicht diejenigen Merkmale in den Vordergrund zu rücken, die eine besondere Betonung der Muskelspannung hervorbringen, sondern diejenigen Merkmale, die ein besonderes Attribut des Zornes oder der Entschlossenheit sind. In einem anderen Falle wird es darauf ankommen, den Aufwand an Muskelkraft in den Vordergrund zu stellen, ohne daß sein besonders umschriebener Affekt dabei zu kennzeichnen wäre. Dafür, welcher von diesen beiden Fällen vorliegt, ist der durch die Worte und die Handlung der Oper gegebene Zusammenhang maßgebend, insbesondere aber die Musik. Auch bei ihr kommt es darauf an, ob ihre im Vordergrunde stehenden Elemente vorwiegend Körperempfindungen hervorrufen, denen sich rein motorische

Antriebe zuordnen, oder Körperempfindungen, denen psychische Spannungen zugeordnet sind.

Wenn z. B. Parsifal auf Kundry losstürzt, um sie zu erwürgen, weil sie ihm den Tod seiner Mutter berichtet, so wird durch die Unruhe der Harmonie, durch die erregten Reperkussionstöne der Streicherpassagen viel mehr Leidenschaftlichkeit beim Zuhörer lebendig gemacht, als Muskelspannung, und er wird viel eher etwa eine Beschleunigung des Pulses oder des Atems empfinden, als einen Antrieb zu Eigenbewegungen. Anders im II. Akt von „Siegfried", wo Siegfried den Leichnam Fafners in die Höhle schiebt. Die immer wieder ansetzenden Crescendi, die kurzen, ruckartigen Zweiunddreißigstel der Streicher fordern zu immer wiederholter Muskelspannung auf, ja zum effektiven Mitmachen des ruckartigen Stoßes, in welchen jede dieser Muskelspannungen ausläuft. So muß denn der Darsteller des Parsifal an der angeführten Stelle mehr die Leidenschaftlichkeit, der Darsteller des Siegfried mehr die körperliche Leistung zur Anschauung bringen. Das hat im „Parsifal" nur eine allgemeine Gleichzeitigkeit des Spiels mit der Musik zur Folge, im „Siegfried" aber einen genauen Parellelismus der musikalischen und der Körperdynamik von Fall zu Fall.

Es liegt nun aber keineswegs so, daß in dem einen Falle nur der Affekt, in dem anderen nur das rein motorische Element zum Ausdruck kommt. In der angeführten Stelle im „Parsifal" hat die plötzlich aufzuckende Streicherpassage, die Kraftentfaltung der fortissimo spielenden Bläser unverkennbar auch eine Wirkung auf die Muskelspannungen des Zuhörers und auf sonstige rein motorische mit Körperbewegungen zusammenhängende Momente: die lebhafte Atmung ist nicht nur der Erregung, sondern auch der körperlichen Anstrengung zugeordnet. Umgekehrt liegt im „Siegfried" in dem immer erneuten energischen Ansetzen eine Entschlossenheit, eine Willensanspannung, die nicht zu übersehen ist.

Die hier obwaltenden Verhältnisse entziehen sich der präzisen Formulierung. Es handelt sich dabei um das, was Kurth (Romantische Harmonik S. 450 ff.) mit einer sehr zutreffenden Bezeichnung „die zweifache Ausstrahlung des Bewegungsausdrucks" genannt hat. Hierbei ist, wie bei allen Momenten der künstlerischen Rezeptionen, die besondere Reaktionsfähigkeit des Individuums auf die eine und auf die andere Art der Einwirkung von ausschlaggebender Bedeutung. Aber nicht nur die Individuen unterscheiden sich in dieser Hinsicht, sondern auch der Durchschnitt

der Allgemeinheit in verschiedenen Epochen. Ein sehr anschauliches Beispiel hierfür liefert die in den letzten Jahren zutage getretene Veränderung der Einstellung gegenüber Mozart. Es ist noch nicht so sehr lange her, daß er in der Hauptsache als zierlicher, graziöser Rokoko-Komponist galt, während heute das Leidenschaftliche, ja Großartige seiner künstlerischen Sprache zur Geltung gekommen ist. Hierbei spielen zweifellos Veränderungen der Reaktion auf die motorischen Elemente seiner Musik eine wesentliche Rolle.

In der Tat ist während der letzten Jahrzehnte in der allgemeinen Reaktionsfähigkeit auf die motorischen Elemente der Musik ein Wandel in der Richtung vor sich gegangen, daß die zur Eigenbewegung drängenden Elemente stärker wirksam geworden sind, als es vorher der Fall war. Symptomatisch dafür ist ebensogut das Auftreten der Duncan-Schule mit der weiterlaufenden Entwicklungslinie über Jaques-Dalcroze, die Hellerauer Schule, zu Laban und Mary Wigmann einerseits, wie etwa die Inszenierungen von Niedecken-Gebhard, der sogar Haendelsche Oratorien mit Bewegungschören aufgeführt hat, andererseits. Nur durch die hierdurch zutage tretende verstärkte Reaktionsfähigkeit für das Motorische in der Musik ist es möglich geworden, für die vielen und verschiedenartigen, aber letzten Endes doch auf dem angeführten Prinzip gemeinschaftlich beruhenden Darbietungen „getanzter Musik“ ein Publikum zu finden. Nur in einer so eingestellten Zeit konnte das russische, das schwedische Ballett solche Aufmerksamkeit erwecken, konnten die Tanzwerke Strawinskys, die „Josephslegende“ und „Schlagobers“ von Strauß, Rozyckis „Pan Twardowski“, „La Giara“ und ähnliche Werke von Casella, Hindemiths „Dämon“ geschaffen werden, sowie die stark in diese Richtung schlagende Oper „Alkestis“ von Wellesz u. dgl. m. Nur aus solcher Einstellung wird die Entstehung der Rutzschen Typenlehre verständlich.

Es ist kein Wunder, daß diese Dinge sich auch in der Handhabung der Opernregie bemerkbar gemacht haben. Indessen ist der Impuls zu stärkerer Auswertung des spezifisch Motorischen in der Musik auf diesem Gebiete weiter gegangen, als es sich mit dem Wesen der Oper verträgt, wie denn jede neue Richtung das Bestreben hat, zu einseitiger Vorherrschaft zu gelangen. Deshalb erweist es sich als notwendig, die Grenzen zwischen Tanz und Operndarstellung schärfer zu ziehen, als es zur Zeit in der Praxis an vielen Bühnen geschieht.

Es wird hierfür nicht erforderlich sein, eine umfassende Wesensbestimmung

der einen wie der anderen Form der Kunstbetätigung zu versuchen. Ein einziges Unterscheidungsmerkmal wird für den vorliegenden Zweck genügen: der Tänzer bewegt sich ununterbrochen, so daß der gelegentliche Stillstand auffallend wirkt und als besonderes Kunstmittel benützt werden kann, während der Opernsänger sich nicht ununterbrochen bewegt. Deshalb ist jede einzelne Gebärde des Opernsängers stärker betont, wird also nachdrücklicher wirksam, und bedarf somit in jedem einzelnen Falle eines besonderen zureichenden Grundes, während die dauernde Bewegung des Tänzers, als die für ihn einzig mögliche Form der Betätigung, von vornherein zwischen dem Tänzer und dem Zuschauer stillschweigend verabredet ist. Damit ist eigentlich schon gesagt, daß tänzerische Prinzipien nicht grundsätzlich auf die Gebärden des Opernsängers übertragen werden können.

Nun lassen sich die Gebärden des Operndarstellers in zwei Kategorien einteilen: in die Zweckbewegungen — so muß z. B. jemand, der in das Zimmer kommen will, die Türe öffnen — und in Ausdrucksbewegungen. Da jede Gebärde des Darstellers, wie schon ausgeführt, besonders auffällt, wird ihre Verstärkung durch die Mittel der Musik von ihrer Wichtigkeit im Rahmen des Werkes abhängen müssen. Dieser Umstand ist sehr wichtig für den Komponisten, kann aber hier nach dieser Richtung nicht erörtert werden, sondern nur in seiner Auswirkung auf die Inszenierung. Für sie entsteht die Frage, wie weit und in welcher Weise die in der Musik gegebenen Möglichkeiten ausgenützt werden sollen, eine Gebärde des Darstellers zu unterstreichen.

Bei den Zweckhandlungen, die gewissermaßen nur Begleiterscheinungen des Geschehens sind, so lange sie nur als reine Zweckhandlungen dargestellt werden müssen, scheidet eine solche Unterstreichung von vornherein aus, wo nicht der Komponist durch das genaue Zusammenfallen einer Bühnenvorschrift mit einem auffallenden musikalischen Mittel geradezu dazu nötigt. Dann trifft die Verantwortung den Komponisten, nicht aber den Regisseur und den Darsteller. Wenn eine ausdrückliche Nötigung durch den Komponisten wegfällt, sind solche Vorgänge nur in einem Sinne durch die Musik bestimmt: sie dürfen nicht so gestaltet sein, daß ihre motorischen Elemente mit denen der Musik geradezu in Widerstreit stehen. Dadurch würde auf den Zuhörer und Zuschauer zweierlei Einwirkung in entgegengesetzter Richtung stattfinden, und dieser Widerstreit

würde ein Unbehagen hervorbringen, das durch die Natur des aufgeführten Werkes nicht bedingt wäre. Man stelle sich einmal — um der Kürze wegen von der Anführung neuer Beispiele abzusehen — in den oben angeführten Stellen aus „Wildschütz“, „Rheingold“, „Rosenkavalier“ und „Siegfried“ vor, der motorische Schwerpunkt der Bewegungen würde nicht mit den hervorgehobenen musikalischen Elementen zusammenfallen, und es wird sich sofort ergeben, wie unbefriedigend diese Stellen dann wirken.

Etwas ganz anderes ist es aber, wenn ohne jede sachliche Nötigung Gebärden hinzuerfunden werden, nur weil die Musik motorische Elemente enthält, zu denen der Darsteller oder der Regisseur eine vermeintlich zugehörige Gebärde gesellen zu sollen glaubt. So erinnere ich mich, bei einer Neu-Einstudierung von Mozarts „Entführung“ auf einer der ersten deutschen Bühnen gesehen zu haben, wie im I. Akt in Osmins F-dur-Arie bei der Stelle: „Eure Tücken, eure Ränke“ Pedrillo bei den in vier aufeinanderfolgenden Takten vorkommenden kurzen Einwürfen von je vier Sechzehnteln und einer Viertelnote jedesmal einen Luftsprung ausführte, als eine Art Neckerei gegen Osmin. Stünde nur ein einziger solcher Takt da, so würde vielleicht Pedrillos Sprung nicht weiter beachtet, seine Zugehörigkeit zur musikalischen Faktur nicht statuiert werden. Bei viermaliger Wiederholung aber wird der Versuch, eine solche Zugehörigkeit herzustellen, unverkennbar, und wirkt darum ärgerlich, weil Pedrillos an und für sich überflüssige Bewegung durch die Musik unterstützt wird und dadurch eine Ablenkung von dem in diesem Augenblick Wichtigen, nämlich von Osmin, zur Folge hat. Wenn sich nun gar bei der späteren Wiederkehr dieser Stelle das gleiche Spiel wiederholt, so verliert es auch noch den Eindruck des Improvisierten, der bei seinem ersten Auftreten immerhin noch einigermaßen mildernd wirken kann. Das sind vermöge ihrer Kontinuität rein tänzerische Wirkungen, die willkürlich in die Oper hineingetragen werden, nicht aus der Notwendigkeit, sondern nur aus der Möglichkeit heraus.

Dieser Einzelfall ist ausführlicher besprochen worden, weil er den Typus für eine große Zahl von Inszenierungsfehlern darstellt. Das zur Eigenart musikalischen Gestaltens gehörende Prinzip der Wiederholung bringt es häufig mit sich, daß eine Stelle, welche motorische Elemente aufweist, mehrmals wiederkehrt.

Die neuere Regie wertet solche Stellen gestisch aus, indem sie die gleiche Bewegung darauf wiederholen läßt. Oft wird ein nur formales Moment der Musik dadurch motorisch umgedeutet, jedenfalls aber eine Art der Darstellung hervorgebracht, durch welche Gebärden besonders hervorgehoben werden, die, wenn sie überhaupt stattfinden, unwesentlich sind und unbeachtet bleiben müßten.

Ebenso falsch wie diese motorische Auswertung musikalisch-formaler Elemente ist die rein motorische Auswertung von Ausdrucksmomenten. Wie schon angedeutet, ereignet es sich sehr oft, daß die von der Musik erzeugten Körperempfindungen im Zuhörer einen Bewußtseinsvorgang lebendig machen, als dessen Subjekt der Darsteller, bzw. die von ihm dargestellte Person, zu gelten hat. Will der Darsteller diese Wirkung durch die Gebärde unterstützen, so darf es aber nur durch eine Gebärde geschehen, die nicht motorisch, sondern in ihrer Ausdruckbedeutung ein Korrelat zur Musik bildet, d. h. also, dem von der Musik ins Leben gerufenen Bewußtseinsvorgang zugeordnet ist. Hierher gehört es z. B., wenn Darstellerinnen der Donna Anna („Don Giovanni") in der Rache-Arie des I. Aktes jedesmal zu den das Wort „vendetta" begleitenden aufsteigenden Zweiundreißigsteln der Violinen den Arm emporwerfen. Diese Läufe sind, formal betrachtet, nichts anderes als eine Vergrößerung der Zweiunddreißigstel-Triolen, mit denen die Bässe die Arie eröffnen, und auch diese Vergrößerung wird von den Bässen aufgegriffen. Schon aus dieser vielfachen Wiederholung und motivischen Verarbeitung kann man ersehen, daß es sich nicht um ein motorisches Element handelt, denn sonst müßte die gleiche Ursache immer die gleiche Wirkung hervorbringen und Donna Anna als das Abbild einer Windmühle dastehen. Vielmehr wird durch diese musikalischen Elemente nur die Entschlossenheit, die Energie Donna Annas zum Ausdruck gebracht, und diesen Ausdruck kann und soll sie auch durch Gebärden unterstützen, aber eben durch die mimischen Symptome von Entschlossenheit und Energie, durch gestraffte Haltung, erhobenes Haupt usw., kurz durch Gebärden, welche ihrerseits im Zuschauer die Körperempfindungen hervorrufen, die jedermann mit Entschlossenheit und Energie verbindet. Ist es nicht bezeichnend, daß im Andante-Teil von Leporellos Register-Arie zu dem Worte „costanza" genau dieselben Zweiunddreißigstel-Triolen erklingen, sogar in der gleichen Tonart? Durch die üblichen Uebersetzungen wird allerdings dieser Umstand unkenntlich gemacht.

In der Tat wirkt eine regelmäßige Wiederholung gleichartiger Gebärden in der Oper komisch. Sie steht nicht nur in Gegensatz zu der Art der Bewegung, die wir sonst an Menschen kennen und mit welcher die ganze Gestik auf der Opernbühne zwar nicht identisch, aber analog ist, sondern — und das ist das Gravierende — in unmotiviertem Gegensatz. Gerade dort aber, wo komische Wirkungen beabsichtigt sind, sehen wir diese Wiederholung von den Komponisten ausdrücklich vorgeschrieben. Man denke etwa an die unzähligen, immer auf das gleiche musikalische Motiv wiederholten Verbeugungen, mit denen Abdul Hassan im „Barbier von Bagdad“ die Bühne betritt, oder an das Seitenstück dazu, das Auftreten von Mrs. Quickly im II. Akt von „Falstaff“, wo sie immer wieder auf das gleiche musikalische Motiv ihr parodistisches „reverenza“ singt und ihre Verbeugung macht, worüber sie selbst nachher ihren Freundinnen spaßhaft berichtet.

Damit kommen wir zu einer besonders wichtigen Angelegenheit: der genauen Anschmiegung von Gebärden an den Rhythmus der Musik. Sie wird in der neueren Opernregie sehr weit getrieben. Zweifellos gibt es eine ganze Reihe von Bewegungen, die schon innerhalb der empirischen Wirklichkeit rhythmisch ausgeführt werden. Das sind aber — abgesehen von Tänzen — ausschließlich körperliche Leistungen, bei denen der immer wiederkehrende Kraftaufwand durch die rhythmische Gliederung vermindert werden soll. Solche Bewegungen müssen auf der Opernbühne ebenfalls rhythmisch ausgeführt werden, wenn die Musik es gestattet oder gar durch Festhalten an einem angemessenen Rhythmus fordert. Hierher gehört im I. Akt von „Tristan“ das Tau-Ziehen der Seeleute, von dem Wagner auf einer Probe gesagt hat, daß ohne sein Sichtbarwerden die ganze Musik dieser Stelle keinen Sinn habe (Alfred Heuß, Musik und Szene bei Wagner. Die Musik XII, Nr. 10). Ein anderes Beispiel ist der die Mühle drehende Samson im letzten Akt der Oper „Samson und Dalila“ von Saint-Saëns. Hierher gehören ferner Märsche. Aber schon bei diesen zeigt es sich, daß keineswegs immer ihr Rhythmus motorisch verstanden werden soll. Man denke etwa — um nur einen Fall zu erwähnen — an das Terzett Nr. 3 in Busonis „Arlecchino“, in welchem bei Matteos Schilderung der Barbaren jede marschartige Gebärde durch die Situation selbst überhaupt ausgeschlossen ist.

Die Tendenz, prägnante Rhythmen der Musik gestisch auszuwerten, hat

die Ansicht zur Voraussetzung, daß der Rhythmus immer und überall im motorischen Sinne wirke. Daß dies nicht der Fall ist, daß der Rhythmus z. B. eine starke Einwirkung auf das allgemeine Lebensgefühl haben kann, daß er ein Ausdrucksfaktor von größter Bedeutung ist, hier des näheren auszuführen, ist nicht möglich und wohl auch nicht nötig. Davon aber abgesehen, wird die mimische Darstellung durch eine genaue Anpassung an den Rhythmus in einem Grade automatenhaft und dadurch jeder Analogie mit der allgemeinen und daher allgemeinverständlichen Gebärdensprache beraubt, daß die Möglichkeit verloren geht, solche Gebärden als Erreger motorischer Antriebe oder als Ausdrucksbewegungen zu verwenden oder zu verstehen.

In der Regel wird eine solche Art der Gestik damit gerechtfertigt, daß die Gebärde in der Oper stilisiert werden müsse. Nun besteht das Stilisieren aber im Beiseitelassen unwesentlicher, der Wirklichkeit anhaftender Einzelheiten zugunsten der wesentlichen Elemente, und für die mimische Darstellung in der Oper außerdem in einer Veränderung derjenigen Zeitdauer, die den Gebärden erfahrungsgemäß zukommt, entsprechend dem größeren Zeitaufwande, dessen der Gesang im Vergleich zur gesprochenen Rede bedarf. So bildet in jedem einzelnen Werke die Behandlung des Gesanges einen Maßstab für den Grad, in welchem die empirischen Gebärden in ihrer Zeitdauer und damit in ihrem Gesamtcharakter umgestaltet werden müssen und dürfen. Das ist ein Fundamentalsatz des Darstellungsstils. Niemals aber kann eine solche Stilisierung zu einer streng rhythmischen Gestaltung der Gebärde führen. Die Stilisierung ist nicht ein Gegensatz der Wirklichkeit, sondern eine Hervorhebung der in der Wirklichkeit wesentlichen Momente. Die rhythmische Gestaltung der Gebärde trägt jedoch gerade in sie Unwesentliches hinein. Das ist beim Tanze unbedenklich, da hier die Gebärdensprache ununterbrochen als die einzige Sprache des Darstellers zur Anwendung kommt, und in einer zusammenhängenden Äußerung das Wesentliche durch Unwesentliches getrennt werden muß. Die Gebärdensprache des Operndarstellers enthält aber überhaupt nur Wesentliches und schweigt, wenn durch sie Wesentliches nicht zu sagen ist, wobei das auch in seiner Gebärdensprache erforderliche Unwesentliche durch Schweigen, d. h. also durch Unterlassen von Gebärden in die Erscheinung tritt. Das schließt nicht aus, daß sich unter Umständen gleichzeitig Wesentliches begibt; es kommt dann aber nicht durch die Gebärden zum

Ausdruck, sondern durch die anderen Mittel der Äußerung, die der Oper zu Gebote stehen.

Demnach geben die motorischen Elemente der Musik, soweit sie überhaupt gestisch auszuwerten sind, nur einen Hinweis darauf, wann und in welcher Weise sich der Darsteller bewegen muß, ohne die Einzelheiten dieser Bewegungen genau festzulegen, und unbeschadet der Bewegungen, die nach Maßgabe des dichterischen Zusammenhangs auch ohne Bezugnahme auf motorische Elemente der Musik erforderlich sein können; überdies hat der Darsteller in Verbindung mit den Ausdrucksmomenten der Musik sich einer Mimik zu bedienen, die von der Musik nicht in ihren motorischen Elementen, sondern in ihrem Ausdruckscharakter bestimmt wird.

Kein Kunstwerk ist dem Wechsel der Zeiten mehr unterworfen, als das Bühnenkunstwerk, und es ist das gute Recht jeder Zeit, unter Wahrung der vom Schöpfer des Werks gewollten Wirkung die Mittel der Darstellung so zu verändern, daß eine möglichste Intensität dieser Wirkung zustande kommt. Ist in unseren Tagen die Reaktionsfähigkeit auf motorische Elemente der Musik besonders stark geworden, so wäre es ein Fehler, diesem Umstande nicht Rechnung zu tragen. Aber so wenig solche aus der Psyche der Zeit stammende Tendenzen unbeachtet bleiben dürfen, so wenig können sie ohne Schaden für das Kunstwerk und für die Kunstgattung einseitig übertrieben werden. Nur in Kürze, und deshalb unter Verzicht auf die gründliche Fundierung so mancher Gesichtspunkte konnte hier versucht werden, die Grenzen zwischen dem Tanz und der Operngestik abzustecken, wie sie sich aus der Natur der beiden Kunstgattungen ergeben. Mußte diesmal die Tendenz dahin gehen, das Überwuchern des Tänzerischen einzuschränken, so kann es nach dem Gesetz der Wellenbewegungen nach einiger Zeit notwendig werden, die gleichen Ausführungen mit der entgegengesetzten Tendenz zu machen. In der Kunst bleibt das theoretisch Richtige der Praxis gegenüber immer nur ein Grenzwert.

Rudolf Schäfke (Berlin):

## ALBAN BERGS OPER „WOZZECK".

Die deutsche literarische Gegenwart erlebt eine Renaissance Grabbes und Büchners. Grabbes „Napoleon" und „Hannibal", an denen man bisher einzig die geniale Konzeption bewundern zu müssen glaubte, erweisen sich als wirksame Bühnenstücke. Büchners nachgelassener „Woyzeck" wird als Schauspiel aufgeführt und für den Film bearbeitet. Seit 1923 liegt er als Oper von Alban Berg vor. Bruchstücke aus Bergs Komposition sind im folgenden Jahr auf dem Frankfurter Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins konzertmäßig aufgeführt worden. Am 14. Dezember 1925 gab die preußische Staatsoper das Werk.

In Georg Büchners (1813—1837) „Woyzeck"-Skizzen, deren dramatischer Dialog viel Reflexion, viel philosophisches Raisonnement enthält, wird des Dichters politische und künstlerische Einstellung Gestalt. Er ist überzeugter Revolutionär und Sozialist. Literarisch steht er dem „Jungen Deutschland" nahe. Den poetischen Idealismus, Tieck und seine romantische Schule, verwirft er und vertritt naturalistische Prinzipien der Dichtung. Sein Ideal ist Shakespeare, den er wie Grabbe in der lockeren Komposition, auch in der dramatischen Diktion nachahmt, daneben der Stürmer und Dränger Lenz. Den Gegenstand des „Woyzeck" bildet ein banaler Fall der Kriminalgeschichte, dessen gerichtliche Gutachten der Dichter als Quelle benutzt: ein Soldat ermordet aus Eifersucht seine Geliebte.

Aus Büchners Nachlaß sind drei handschriftliche Fragmente des Dramas auf uns gekommen. Die Frage ist also zunächst, in welchem Verhältnis Bergs Text zu Büchner steht.

### 1.

1879 hat Karl Emil Franzos das Schauspiel in seinen Gesammelten Werken Büchners veröffentlicht. Spätere Ausgaben fußen auf ihm, so Paul Landau (1909), der freilich die Szenenfolge anders ordnet. Eine neue, kritische Untersuchung der schwer lesbaren „Woyzeck"-Fragmente unternahm Georg Witkowski (1920). Sie erwies die völlige Subjektivität der Franzosschen und damit aller früheren Editionen. Von dem falsch gelesenen Namen „Wozzeck" und vielen anderen Irrtümern angefangen, hat er das ganze Werk mit willkürlichen Ergänzungen und Konjekturen durchsetzt. Die Szenen sind höchst unkritisch aneinandergereiht worden. Ja, die ganze Auffassung vom Schluß des Dramas, wonach Wozzeck

ertrinkt, ist hinzugedichtet. Nach den letzten Ergebnissen der literarischen Forschung (Fritz Bergemann 1922) war der Ausgang des Stückes so gedacht, daß Woyzeck vor Gericht über Gesellschaft und Staat „moralisch den Stab brechen“ sollte.

Ein Vergleich des Operntextes mit diesen „Woyzeck“-Editionen zeigt, daß Berg die Ausgabe Landaus vorgelegen hat. Schon damit rückt sein „Wozzeck“ von dem Büchnerschen Original wesentlich ab. Hinzu kommen selbständige Änderungen, die der Komponist an der Landauschen Bearbeitung vorgenommen hat.

Von den 25 Szenen Landaus hat Berg 9 (5, 6, 8, 12, 14, 18, 19, 20, 25) ausgelassen. Szene 14 und 15 sind mit der bei Landau in Anmerkung stehenden Wirtshausszene in eine (II, 5) zusammengezogen worden. Auch die Zahl der handelnden Personen hat Berg verringert. So vertritt in III, 3 Margret Büchners Käthe, Wirtin und Bauern, in III, 4 der Hauptmann und Doktor den ersten und zweiten Bürger, in II, 4 Andres „Andere Bursche“ und den Soldaten. Von den übernommenen Szenen sind ferner einige um ganze Partien gekürzt worden (I, 1, 4; II, 4). Abweichende Verteilung des Dialogs auf die redenden Personen hängt damit zusammen (II, 2). Selbst innerhalb desselben Satzes werden überflüssige Wiederholungen gestrichen (I, 4; II, 2). Der Ausdruck wird auf die größte Knappheit und Prägnanz gebracht. Gerade Wozzeck wirkt dadurch eindringlicher. Andererseits veranlassen Berg manche nur skizzierte Andeutungen des Büchnerschen Textes zu ausführlichen Wendungen, um die Charakteristik schärfer zu gestalten. Er macht weiter viel von Zusätzen zwecks psychologischer Verdeutlichung der fragmentarischen szenischen Bemerkungen des Dichters Gebrauch. Diese peinlich genauen Anmerkungen sind sowohl Bühnenanweisungen als auch besonders mimisch-dramaturgische Winke für den Schauspieler, die (z. B. II, 1) ein ausgezeichnetes Feingefühl für psychisch-dramatisches Geschehen beweisen.

In all diesen Änderungen des Operntextes an der Büchner-Franzos-Landauschen Dichtung zeigt sich eine künstlerische Kraft wirksam, die auf Verdichten und Verdeutlichen des überkommenen Stoffes ausgeht. Berg steht hierin dem Dichterbegriff Richard Wagners nahe.

Eine andere Quelle haben weitere Abweichungen von der poetischen Vorlage. Wenn Berg in den Szenen I, 4; II, 4; III, 3 naturalistische Derbheiten des

Ausdrucks mildert, überhaupt den Gehalt der Dichtung dem Reinmenschlichen anzunähern strebt, so ist in ihm als Musiker die alte Wahrheit lebendig, daß allzu Gemeines der Idealität der Tonkunst widerstreitet. Aber der Anteil des Musikers an der dichterischen Arbeit beschränkt sich nicht auf Negatives. Berg läßt in I, 1 Wozzeck auf die Frage des Hauptmanns nach dem Wetter „Sehr schlimm, Herr Hauptmann", antworten (Büchner-Landau: „Schlimm, Herr Hauptmann, schlimm, Wind."). Er erzeugt damit eine strenge Parallele zu dem vorhergehenden: „Jawohl, Herr Hauptmann". Die Änderung ist also von eurhythmisch-musikalischem Empfinden, von Rücksichten auf die Forderung der Musik diktiert. Reinmusikalischen Charakter tragen auch Abweichungen wie die der II, 2, wo des Doktors Zwischenrufe in logischer Steigerung sich aufbauen: „Pressiert", dann „Pressiert, Pressiert" und endlich „Pressiert, Pressiert, Pressiert" (gegenüber dem einmaligen „Pressiert, Pressiert" bei Büchner), oder die im Aufbau des Volksliedes „Ein Jäger aus der Pfalz" (II, 4). Wie durch solche Änderungen Symmetrie und Proportion in die Gestaltung der einzelnen Szenen hineingetragen wird, so in die ganze Dichtung durch die nicht nur äußerliche, sondern inhaltlich motovierte Gruppierung der losen Büchner-Landauschen Szenenfolge in 3 Akte zu je 5 Szenen. Damit wird aus einer naturalistischen Skizze ein wohlüberlegtes, ausbalanciertes Drama. Das ist nichts weniger als eine Wieder-„Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik".

Mit dieser Verdichtung und musikalischen Durchdringung des Stoffes hat sich Berg sein Drama erst selbst geschaffen. Der bescheidene Titel „Georg Büchners Wozzeck" besteht, abgesehen von den berührten literarkritischen Erwägungen, auch künstlerisch nicht zu Recht.

Die dichterisch formende Bearbeitung Bergs klärt erst hinreichend die Frage, wieso dies dramatische Fragment nach bald hundert Jahren zum Sujet gegenwärtiger Opernmusik gewählt werden konnte. Gewiß klingt der soziale Grundton der Büchnerschen Dichtung, der bestehen bleibt, wenngleich ihm seit Franzos die Spitze der revolutionär-sozialistischen Tendenz genommen worden ist, heute stark wieder an. Das Groteske in der Zeichnung der Personen, besonders des Doktors, kommt einer ähnlichen Neigung moderner Kunst entgegen. Dazu mußten die eingestreuten Volkslieder und die vielen Gelegenheiten zu tonmalerischen Episoden den Musiker reizen. Immer aber wäre ein stilistischer

Gegensatz zwischen dem formlosen Naturalismus Büchners und der streng konstruktiven Richtung heutiger Tonkunst geblieben. An diesem Punkte hat daher mit sicherem Instinkt der Dichter in dem Komponisten angesetzt.

So weist die Art der Bearbeitung des poetischen Stoffes auf den Kern der Musik Bergs hin.

2.

In anderen Fachzeitschriften ist dargelegt worden, und der Komponist selbst hat es gegenüber ablehnender Kritik betont[1]), daß das Werk als wesentliche Neuerung instrumentale Formen in die Oper herübernehme. Berg erhebt damit konstruktive Tendenzen heutiger Bühnenmusik zum herrschenden Stilprinzip. So bringt Paul Hindemiths Tanzpantomime „Der Dämon" im letzten Drittel eine Reprise des Anfangsteils, und Ernst Krenek verwendet in seiner komischen Oper „Der Sprung über den Schatten" den strengen Stil (Fuge, Fugato, Kanon).

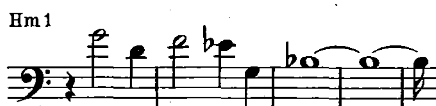
Der erste Akt des „Wozzeck" enthält: Suite, Rhapsodie, Militärmarsch, Passacaglia mit 21 Variationen und Andante affettuoso. Der zweite Aufzug ist eine Sinfonie in 5 Sätzen: Sonatensatz, Fantasie und Fuge über 3 Themen, Largo, Scherzo, unter dessen Abschnitten sich eine Choralbearbeitung befindet, und Rondo martiale. Der dritte Akt besteht aus 6 Inventionen: über ein Thema (7 Variationen und Fuge), über einen Ton, über einen Rhythmus, über einen Sechsklang, in einer Tonart und über eine gleichmäßige Achtelbewegung.

Auf solche lediglich behauptende, mehr oder weniger ausführliche Aufzählung der Formen beschränken sich die erwähnten Einführungsaufsätze der Oper. Es bleibt, gerade angesichts der Feinde des Werkes, die Aufgabe, durch Analyse zu beweisen, den Bau der Musik selbst zu untersuchen und darauf das Urteil zu gründen. Eine analytische Kritik des ganzen Werkes würde den Umfang eines Buches erfordern. Ich wähle deshalb aus den Formen je eine strenge und freie aus. Dabei ist zu berücksichtigen, daß meine Betrachtung auf den Klavierauszug angewiesen war. Der Auszug von Fritz Heinrich Klein ist zwar offensichtlich bestimmt, die Partitur möglichst zu ersetzen. Aber gerade daraus erwächst eine nachteilige Halbheit. Denn einerseits kann er naturgemäß zur Erkenntnis der poly-

[1]) Ernst Viebig, Alban Bergs Wozzeck, ein Beitrag zum Opernproblem (Die Musik, April 1923.); Fritz Heinrich Klein, Alban Bergs Wozzeck (Der Anbruch, Oktober 1923.); Emil Petschnig, Atonales Opernschaffen (Die Musik, Februar 1924.); Alban Berg, Die musikalischen Formen in meiner Oper „Wozzeck" (Die Musik, Mai 1924.).

phonen Struktur der Musik doch nicht hinreichen. Andererseits ist er, eben weil er ein tunlichst vollständiges Bild der Vielstimmigkeit zu erreichen strebt, für praktische Zwecke — und ihnen soll ein „Auszug“ vor allem dienen — nicht Klaviersatz genug.

Unter den sechs Inventionen des dritten Aktes besteht die erste aus einem Thema, sieben Variationen und einer Fuge. Das Thema enthält zwei Haupt- und zwei Nebenmotive. Das erste Hauptmotiv



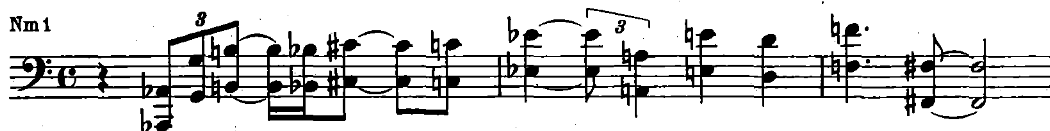

erklingt in mehrfacher, allerdings schließlich nur angedeuteter Engführung. Das zweite Hauptmotiv




liegt am vollständigsten in der ersten Geige, wie sich aus einem Vergleich mit dem zweiten Fugenthema




ergibt; freilich mit Oktavversetzung eines Tones und ohne den spezifischen Rhythmus. Teilweise bringt es die Singstimme. Von den beiden Nebenmotiven besitzt das eine, vom Vcl. und Kbs. vorgetragene




versteckte Beziehungen zum ersten Hauptmotiv, die sichtbar werden, sobald man in diesem an den beiden g Oktavversetzungen vornimmt. Andererseits sind Analogien vorhanden zu einem Terzenmotiv aus dem Präludium der Suite (Takt 9), das dann als wesentlicher Bestandteil der Gavotte wieder verwendet wird. Auch an Wozzecks Air, für den die Terz konstruktive Bedeutung hat, ist zu denken. Bezüge zu diesem Air, und zwar zu dessen für dieganze Oper leitmotivisch wichtigen ersten

Gesangsmotiv „Wir armen Leut!“ zeigt ebenfalls das zweite Hauptmotiv in der Singstimme („Sieh mich nicht an“). Dieselbe Figur ist verkürzt in dem anderen Nebenmotiv enthalten, das damit zu Hm² in enger Beziehung steht:




Der chromatisch absteigende Gang, der am Anfang und Ende des Motivs steht und durch den es eine formale Abrundung nach der dreiteiligen Liedgestaltung a b a erhält, tritt schon in Mariens Lied (Einleitung) aus dem ersten Akt als wesentlich hervor. Dort findet sich auch jener liegende Ton b, der in unserem Thema (siehe Nm²) zusammen mit dem für Wozzeck charakteristischen cis einen letzten Bestandteil bildet.

Der ganze Themaabschnitt ist in zweiteiliger Liedform gehalten, derart, daß zuerst Hm¹ hervortritt und im zweiten Teil die übrigen Motive zusammenwirken. Das Prinzip dieser Gestaltung ist der Dichtung entnommen, die wie in der ganzen Szene so auch im Thema objektive Bibellesung und subjektive Reflexion einander gegenüberstellt. Hieraus erklärt sich auch, warum der Komponist gerade bei dem motivischen Material des zweiten Teils den musikalischen Zusammenhang mit früheren Abschnitten des Werkes (Wozzeck- und Marieszenen) betont.

Träger der Veränderung sind die vier Motive des Themas im einzelnen selbst und ihre verschiedenen Kombinationen. An der 1. Variation sind Hm¹, dann die beiden Nmm. und der liegende Ton cis, an der Baßführung der zwei letzten Takte auch der Schluß Hm² (von as ab) beteiligt. Die 2. Variation bringt vor allem eine rhythmische Veränderung des Nm¹, daneben wird Nm² und der liegende Ton (jetzt transponiert: ais) verwendet. Auch Hm² ist in der Singstimme durch seinen Anfang vertreten. Für die nächste Veränderung erhält die aus beiden liegenden Tönen gebildete Sekunde, die schon im Anfang des Nm² auftritt, konstruktive Bedeutung. Von den vier Motiven werden nur Nm¹ und ² benutzt. Auch in der 4. Variation erscheint zunächst Nm¹ als Vorschlagsfigur in Solo-Br. und -Vcl. Dann aber trägt die Flöte Hm² vollständig vor. Die 5. Veränderung besitzt in mehrfacher Hinsicht eine Ausnahmestellung. Sie ist tonal (f-moll) gehalten, in dreiteiliger Liedform (a b a) gebaut — der Beginn der 6. Variation, der im Klavierauszug

fälschlich Takt 40 angegeben ist, muß 2 Takte weiter hinausgeschoben werden — und hat als einzige, wenn man von dem Beginn der 1. Variation absieht, das $Hm^1$ im Vordergrund stehen. Den Mittelteil bilden $Nm^1$ und $^2$. In der nächsten Veränderung tritt zu den beiden Nmm. ($Nm^1$ in Singstimme und Orchester) als anorganischer Bestandteil ein für Wozzecks hastiges Wesen charakteristisches, in der Oper oft erklingendes Motiv. Die letzte (7.) Variation verwendet $Nm^1$ und $Hm^2$ (Es-Kl. und Singst.), in den letzten zwei Takten benutzt der Gesang auch Material des $Nm^2$.

Aus den beiden Hmm ist die Doppelfuge gebaut. Ihr erstes Thema




dessen Herkunft aus $Hm^1$ sich durch Oktavversetzung des Anfangstones ergibt, wird zunächst allein durchgeführt. Der Kontrapunkt der Singst. scheint aus $Nm^1$ entwickelt zu sein, nähert sich aber im letzten Takt des Abschnitts bereits der Figuration des zweiten Themas. Im Orchester taucht der chromatische Gang des $Nm^2$ in der Umkehrung auf. Die zweite Durchführung wird von dem enggeführten 2. Thema (siehe oben) getragen. Als Kontrapunkt erscheint nur einmal (im dritten Takt) das erste Thema in der Verkürzung (Kl.). Die Sechzehntelfigur, die in den folgenden Takten zweimal auftritt, und zunächst aus dem ersten Thema entnommen scheint, nimmt in Wahrheit die Veränderung des 2. Themas in der Posaune vorweg. Die letzten Töne der Singstimme sind aus dem Material des $Nm^1$ gebaut. Die dritte Durchführung verknüpft beide Themen miteinander. Kontrapunktische Steigerungsmittel: Engführung, Umkehrung, motivische Fortspinnung der Themen spielen eine Rolle. Aus dem zuletzt hervorgegangenen zweiten Thema werden die vier Schlußtöne als Motiv für ein Nachspiel gewonnen, in dem auch die chromatische Linie des $Nm^2$ wirksam ist.

Die Doppelfuge zeigt, abgesehen von dem einmaligen flüchtigen Auftreten des 1. Themas in der zweiten Durchführung, jenen Typus in klarer Ausprägung, der bis auf den Nürnberger Meister Johann Pachelbel im 17. Jahrhundert zurückgeht. Vergleicht man die Bergsche Fuge mit älteren Beispielen dieser Form, so fällt zuerst die völlige Änderung der Gesetze der Reperkussion auf. Mit der

Tonalität ist die Quintfuge verschwunden. Terz, besonders Sekunde und Septime sind gebräuchliche Stufen der Themeneintritte. Gegenüber der freien, fantastischen Fuge eines Liszt oder auch des jungen Bach herrscht hier größte Strenge und Gesetzmäßigkeit. Willkür im kontrapunktischen Material ist ausgeschlossen, Zwischenspiele fehlen. Selbst das Nachspiel erfüllt, allerdings nicht für die Fuge allein, sondern für die ganze Invention, einen konstruktiven Zweck: der Schluß, in dem die Akkorde D- und Es-dur ineinanderschillern — ein Effekt übrigens, der aus der Zeit des Impressionismus, etwa von Strauß her, bekannt ist — knüpft an das Ende der Engführung des $Hm^1$ im Thema (Takt 7) wieder an.

Trotz all dieser reinmusikalisch-formalen Bindungen ist die Gestaltung nicht nur des Themas, sondern auch der einzelnen Variation, ist der Aufbau der Fuge der Dichtung entnommen. $Hm^1$ entspricht jedesmal einer objektiven Idee (Bibelwort in der 1. Variation und in der 1. Durchführung der Fuge, Märchen in der 5. Variation), $Hm^2$ und die Nmm einem subjektiv-dramatischen Moment der Dichtung. Wenn hier die zweite Hälfte der 1. Variation zu widersprechen scheint, so ist zu bedenken, daß Jesu Worte: „So verdamme ich dich auch nicht, geh' hin und sündige hinfort nicht mehr" für Marie ein persönliches Erlebnis bedeuten, also ins Subjektive hinübergezogen sind.

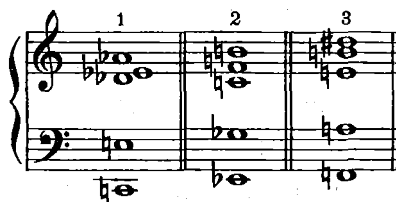
Außer im Gesamtaufbau ergeben sich im einzelnen Bezüge zur Dichtung der Szene. So ist die Tonalität der 5. Variation innerhalb atonaler Musik als Symbol für die transzendente Märchenwelt charakteristisch und feinsinnig gewählt. Das Auftreten des Hetzmotivs in der 6. Variation geschieht leitmotivisch in bezug auf Mariens Worte von dem Ausbleiben Wozzecks.

Eine tiefste Beziehung zur Idee der Dichtung dieser Szene und zugleich eine höchste Steigerung des konstruktiven Prinzips könnte in dem Verhältnis der Taktzahlen des Einzelnen und des Ganzen der Musik gefunden werden. Das Thema ist 7 Takte lang. Ihm folgen 7 Variationen, deren Länge $7 + 2 + 7 + 7 + 9 + 3 + 7$ Takte beträgt. Thema und Variationen zusammen füllen $7 \times 7$ Takte. Die Fuge fügt 21 Takte hinzu, so daß die ganze Invention aus $10 \times 7$ Takten besteht. Das alles kann Zufall sein, und etwas derartiges in der Besprechung einer vor einem Menschenalter geschaffenen Musik zu erwähnen, wäre lächerlich. Heutiger Musik gegenüber jedoch muß — ohne daß sich der Erklärer damit zu einem bedingungslosen Anhänger Werkerscher Bachinterpretation stempelt — wenigstens die Mög-

lichkeit zugegeben werden, daß hier eine jener musikalischen Zahlenspielereien, jene Zahlenmystik vorliegt, wie sie im Mittelalter beliebt war und bis auf die musikalisch-astronomische Zahlentheorie der Pythagoräer zurückgeht. Auch in dieser Richtung würde somit moderne Tonkunst an Merkmale mittelalterlicher Kunstübung anknüpfen. Das konstruktive Moment Bergscher Musik würde sich bis ins Mathematische hinein erstrecken. Die feinste, mystische Beziehung zwischen Dichtung und Musik der Szene läge darin, daß die religiöse Idee der Poesie in das Symbol der heiligen Siebenzahl, die dem Bau der Musik immanent ist, gefaßt wäre.

War die Gesetzmäßigkeit der ersten Invention des dritten Aktes durch die Titel: Thema, Variation und Fuge umrissen, so haben Berg und seine Interpreten in ihren schriftstellerischen Einführungen des Werkes die Musik der zweiten Szene des ersten Aufzuges als Rhapsodie bezeichnet, eine Benennung, die auf völlige Freiheit der Form schließen läßt. Hier ist das Ergebnis der Analyse des musikalischen Ablaufs dies:

Das Thema des Stückes wird gebildet aus den drei Akkorden




Sie treten zunächst exponierend in originaler Gestalt ($m^1$ = Akkord 1 u. 2, $m^2$ = Akkord 1—3), lediglich umspielt von einem chromatischen Motiv, auf (a [$m^1$ u. $m^2$] = Takt 201—211½). Dieses chromatische Motiv liefert die Einleitung zu Andres' volkstümlichem Lied „Das ist die schöne Jägerei“, das, scheinbar gänzlich heterogen, doch von der Basis des 1. Akkordes seinen Ausgang nimmt. Das Orchester beschränkt sich während der ersten Strophe des Liedes auf imitatorische Zwischenwürfe (b = 211½—222). Der erste Abschnitt kehrt verkürzt und auf die Akkorde 1 und 2 beschränkt wieder (a [$m^1$] = 223—226). Nun steigert sich die Entwicklung: aus dem Akkordthema a$m^1$ wird ein melodisches Motiv gewonnen und durchgeführt (a [$D^1$] = 227—240). Nach dem Gipfelpunkt in einer mehrfachen Engführung bringt $m^2$ Entspannung und Abrundung (a [$m^2$] = 241—245½). Ganz entsprechend der Anordnung des Expositionsteils folgt dann eine Durch-

führung von Andres' Lied (b [D]). Die Musik der zweiten Strophe ist eine figurative Variation der ersten. Das Orchester fügt ihr eine selbständige Begleitung hinzu, in der punktierter Rhythmus vorwaltet und deren melodische Idee, die aufwärts gespannte Quarte, bereits der Einleitung dieses Teils zugrunde liegt (b' = 245½ bis 256). Nur von zwei Takten des ersten Abschnitts unterbrochen (a [m²] = 257 bis 258), schließt sich der Aufgesang (α) der dritten Strophe an. Das Thema ist in der Singstimme nur nach metrisch-deklamatorischen Gesetzen umgestellt, während im Orchester die figurative Variation der zweiten Strophe erklingt. Das Ganze wird durchzogen von einer liegenden Stimme (b" [α] = 259—262½). Das konstruktive Gleichgewicht wird hergestellt, indem an Stelle des in der Singstimme fehlenden Abgesanges [β] nach einem Takt des ersten Abschnittes (a [m²β] = 263 [∽ 258]) der Nachsatz des Aufgesanges als Refrain wiederholt wird und im Orchester der Abgesang durch eine ihm zugehörige instrumentale und vokale Partie der ersten Strophe vertreten ist (b" [β] = 264—266). Ein zweitaktiges Nachspiel, das musikalisch dem Takt vor der 2. Strophe und vor dem Refrain entspricht (a [m²β] = 267—268 [∽ 263, 258]), schließt die Durchführung von Andres' Lied ab. Jetzt tritt das Thema der drei Akkorde, durch glissando und rhythmische Schläge leicht verändert, wieder auf (a [m²] = 269—270) und entwickelt eine neue Durchführung (a [D²] = 271—298) aus sich: zu den ersten beiden Akkorden tritt ein Baßmotiv, aus dem wieder ein absteigender Sekundenschritt als Träger des Ablaufs gewonnen wird. Singstimme und Orchester, auch dessen ostinate Baßführung, werden davon beherrscht (271 bis 279). Das Ganze ist in eine stufenweis aufsteigende Folge von Akkorden gespannt, bei deren Höhepunkt die Entwicklung einmündet in Takte der ersten Durchführung (280—283 = 229½—233). Ein zweiter Ansatz dieser Durchführung wird von den Terzen der Bässe der drei Akkorde als wesentlichen Faktoren getragen und umspielt, während die übrigen Akkordtöne in 2, 3 bzw. 2 Takten darüber gewölbt sind. Den Abstieg vermittelt eine längere Ausführung der Chromatik, die schon in der Exposition des ersten Abschnitts (a [m²]) enthalten war (a [m², var.] = 286—298). Das Nachspiel, das als musikalische Coda bereits während der Szene (298) einsetzt, bringt zunächst die drei Akkorde zweimal im Krebsgang, dazu herabsteigende Stufenfolgen. Das melodische Motiv der ersten Durchführung entwickelt neuen Anstieg (a [var.] = 298—317), über dessen ausgehaltener Gipfel-

harmonie sich dann Motive aus dem Ideenkreise des Andres - Liedes, ja dessen Melodie selbst im Horn, erheben und verlöschen (b [var.] 317—332). Mit dem flüchtig hingeworfenen chromatischen Motiv in den Bässen klingt das Stück aus (332).

Sieht man nur auf die regelmäßige Aufeinanderfolge der beiden thematischen Gruppen (a = 3 Akkorde, b = Andres' Lied), so gleicht die Rhapsodie im Aufbau der französischen Rondeauform. Aber die gesetzliche Gebundenheit und Ausgewogenheit erweist sich bei näherem Zusehen als weit strenger; zunächst die der fünf großen Abschnitte in sich: die Exposition zeigt zweiteilige Liedform (a b), die erste Durchführung von a die dreiteilige (a b a'), die Durchführung von b französische Rondeauform, die zweite Durchführung von a dreiteilige und die Coda zweiteilige Liedform. Daraus ergibt sich, daß die Rhapsodie in ihren fünf Abschnitten einen wohlabgewogenen, symmetrischen Bau mit der Durchführung von b als Mittelpunkt aufweist. Es entsprechen einander a$D^1$ und $D^2$, Exposition und Coda.

Das alles mag eine Konstruktionsskizze verdeutlichen:

| Takt. 201—222<br>Wozzeck u. Andres | 223—245<br>Wozzeck | 245—268<br>Andres | 269—298<br>Wozzeck | 298—332<br>Wozzeck u. Andres |
|---|---|---|---|---|
| **Exposition**<br>2 teil. Liedform | a, 1. **Durchführung**<br>3 teil. Lf. a b a' | b **Durchführung**<br>Franz. Rondeauform | a, 2. **Durchführung**<br>3 teil. Lf. a b a' | **Coda**<br>2 teil. Lf. |
| a ($m^1$+$m^2$) b | a ($m^1$) a ($D^1$) a ($m^2$) | b' a($m^2$) b''($\alpha$) a($m^2\beta$) b''($\beta$) a($m^2\beta$) | a($m^2$) a($D^2$[+1]) a($m^2$ var.) | a (var.) b (var.) |

Selbst in dieser Szene, deren musikalische Benennung am meisten auf völlige Ungebundenheit, auf improvisatorischen Stil schließen läßt, kann demnach von irgend welcher Freiheit der Form im Sinne des 19. Jahrhunderts keine Rede sein. Ein Vergleich der Bergschen Rhapsodie etwa mit Liszt, dessen Rhapsodien in ihrem zügellosen Aufbau mitunter dem Potpourri nahestehen, zeigt den ungeheuren Abstand gegenwärtiger Kunst, weniger im Harmonischen bzw. Tonalen — das sind Merkmale, die an der Oberfläche bleiben —, sondern vor allem in dem Willen zur Form.

Noch erstaunlicher wird diese strenge reinmusikalische Gesetzlichkeit, wenn man sieht, daß sie sich dem Ablauf der dramatischen Szene zwanglos anschmiegt. In die Exposition und Coda teilen sich Wozzeck (a) und Andres (b) die beiden Durchführungen von a werden von Wozzecks Visionen und Halluzina-

tionen beherrscht, in der Durchführung von b steht die Fortsetzung von Andres Lied im Mittelpunkt.

Auch im einzelnen sind manche Bezüge zu Dichtung und Szene vorhanden. An tonmalerischen Episoden ist gerade diese Rhapsodie sehr reich. Es wird das Schneiden der Stöcke, das Rollen des Kopfes, das Stampfen des Fußes, das Schwanken des Bodens, das Taumeln, das von der Erde in den Himmel fahrende Feuer, das Posaunengetös musikalisch imitiert. Auch die Erfindung der figurativ-ornamentalen Variation des Andres-Liedes beruht auf tonmalerischen Prinzipien: das Laufen des Hasen wird von der Singstimme nachgeahmt; — eine Charakteristik des Vokalen, die ins 18. Jahrhundert und weiter zurückweist. Überhaupt stellt Berg die harmonische, melodische und besonders die rhythmische Variation überall in den Dienst des dramatischen Ausdrucks.

Was die Beziehungen der Musik dieser Szene zu anderen Teilen der Oper betrifft, so erklingt das Motiv von Andres' Lied nicht nur in der Coda der Rhapsodie, sondern auch im dritten Akt (Zwischenspiel nach Wozzecks Tode) in symbolischer Bedeutsamkeit wieder (Horn mit Dämpfer). Ferner wird ein Motiv, das aus den drei Akkorden gewonnen ist und etwa Wozzecks mystisches Grauen versinnbildlicht, leitmotivisch benutzt (I. Akt, Takt 230—232, 281—283; III, 83). Mit ihm verwandt — insofern es auch aus den drei Akkorden gewonnen ist und besonders den dritten benutzt, den es in rhythmisch sich steigernden Schlägen wiederholt — ist ein anderes Motiv, das Wozzecks exaltiertes Wesen charakterisieren soll (I, 270, 449, 542, 550—552). Endlich taucht ein Wandermotiv, das aus einer fallenden Sekunde als Baßfigur besteht (274 ff), an mehreren Stellen der Oper wieder auf.

Über solche leitmotivische Bezüge hinaus geht das Wiederauftreten ganzer Taktgruppen, das gerade mit Stellen dieser Szene geschieht. Es entsprechen sich innerhalb der Rhapsodie die Takte 229—232 und 280—283. Dann wiederholt die nächste Szene bei der Mitteilung Wozzecks von seinen Erlebnissen mit Andres Marie gegenüber zwei Stellen (239—243 = 443—446, 290—293 = 435—437). Auch wo Wozzeck dem Doktor von seinen Visionen spricht (I. Akt, 4. Szene, 11. Variation), taucht die entsprechende Taktgruppe der Rhapsodie wieder auf (227—231 = 554—561). Endlich ist in der 5. Szene des II. Aktes der Schnarchchor und das Gespräch Wozzecks mit Andres, in dem jener erneut von seinen

visionären Erlebnissen redet, mit Stücken der I, 2 durchsetzt (I, 201—207 = II, 737—744; I, 237—244 = II, 752—758; I, 275—279 = II, 748—750).

So ist die Rhapsodie trotz aller musikalischen Eigengesetzlichkeit musikdramatisch mit der Dichtung der Szene und mit dem übrigen Werk verknüpft.

3.

Zwei Fragen stellt diese Musik.

Einmal: decken sich reinmusikalischer Formenablauf und psychologisch-dramatische Entwicklung? Moderne Musikästhetik und gerade der Kreis, dem Berg angehört, verneint das. Heute wird im Gegensatz zur Romantik, die den „Kunstverein" wollte, die Eigengesetzlichkeit der Musik betont. Nun zeigte die Analyse, daß tatsächlich eine mühelose Kongruenz zwischen Dichtung und Musik erreicht ist. Sie wies auch die Wege zu diesem Ziel. Die musikalische Form ist je nach der Eignung der poetischen Szene geschickt ausgewählt. Ihre Dimensionen und Proportionen liegen in der Dichtung begründet. Am deutlichsten tritt der bestimmende Einfluß des Dramas an korrespondierenden Stellen innerhalb musikalischer Gestaltung hervor. Wo die absolute Musik sich mit mehr oder weniger genauer Wiederholung begnügt, setzt bei Berg fast überall Variierung ein. Der Opernkomponist weiß, daß das psychologische Gesetz, wonach es im seelischen Leben keine völlig gleiche Wiederholung gibt, nicht verletzt werden darf. Der beste Beleg dafür ist der Sonatensatz des zweiten Aufzuges. Sein Aufbau ist wohl von „klassischer Prägung", wie ein Beurteiler hervorgehoben hat. Aber die Wiederholung der Exposition ist auskomponiert und die Reprise variiert. So beweist bei Berg wie bei Wagner — wenn auch in ganz anderer Richtung — die Dichtung ihre schöpferische Kraft an der Musik. Andererseits hat, wie wir sahen, der Musiker in ihnen an der Gestalt des poetischen Stoffes gefeilt. Formung der Dichtkunst und Tonkunst arbeiten ineinander. So ist jene Harmonie zwischen beiden entstanden, die, gerade bei der Verwendung selbstherrlicher instrumentaler Gestaltungstypen, meisterhaftes Können verrät.

Gefährlicher noch ist eine zweite Frage: gegenüber solcher subtil gearbeiteten, konstruktiven Tonkunst erhebt sich der alte Vorwurf der „Augenmusik". Er drang in der Musikgeschichte schon zweimal, um 1600 und um 1750, durch. Auf ihn muß auch die musikalische Gegenwart gefaßt sein. Wer kann, so möchte gefragt werden, beim unvorbereiteten Hören des Werkes all die

kleinsten thematischen Verästelungen erkennen und verfolgen, wessen Geist die Einheit der formalen Bezüge umfassen? Wer ist etwa in der Lage, die Reprise des Präludiums in der Suite sofort als zum guten Teil im Krebsgang gebaut zu hören? Sind das nicht alles „papierne Künste", lediglich für das Auge, für den Verstand wirksam? Erfordert nicht gerade die Oper nach traditioneller Anschauung, statt der Feinheiten, vielmehr den breiten theatralischen Alfrescostil?

Berg ist sich der Grenzen, die dem Polyphon- und Formal-Konstruktiven besonders in der dramatischen Musik gezogen sind, und der elementaren Notwendigkeiten der Bühnenmusik durchaus bewußt. Freilich sind jene beiden Momente nicht nur für das Auge des Partiturlesers geschaffen worden. Sie sollen dem Ohr des verständnisvollen Hörers wesentlichste Inhalte des Kunstwerks vermitteln. Aber die Musik des „Wozzeck" beschränkt sich keineswegs auf Polyphonie und Form. Sie läßt sich auch unter einem völlig anderen, dem musikdramatischen Gesichtspunkt betrachten. Diese Seite an ihr ist sogar für den unmittelbaren Eindruck schlechthin bestimmend. Von symptomatischer Bedeutung hierfür ist, daß in den Besprechungen der Aufführung in den Tagesblättern einseitig das Charakteristische und Malende der Musik betont wurde, während die auf der bloßen Kenntnis der Klavierpartitur beruhenden fachliterarischen Einführungen des Werkes wiederum einseitig die formale Gestaltung hervorgehoben.

Die Oper ist von einem Netz von Motiven durchzogen, die mehr oder weniger leitmotivisch verwendet werden. Das heißt: sie treten mit symbolischer Bedeutsamkeit innerhalb des musikalischen Gefüges auf und sollen bestimmte Assoziationen im Hörer hervorrufen. Wie bei Wagner beziehen sich solche Motive auf Personen, Eigenschaften (Hetzmotive Wozzecks, mehrere Motive für pathologische Erscheinungen in ihm), dramatische Situationen (Angstmotiv, Geheimnismotiv, Leidmotiv, Motiv für Mariens träumerisches Wesen), Gegenstände (Mordmessermotiv). Vollständige Nachweise hierfür zu geben, würde zu weit führen.

Es gibt sogar Stellen der Oper, deren musikalischer Aufbau wie im Musikdrama aus dem in dichterischer Absicht zusammengefügten Gewebe bestimmter Motive entsteht; Stellen also, in denen der Musiker als Tondichter sprechen will. Das sind vor allem die Schlußdurchführungen der Szenen, so die von I, 1 und III, 4.

Diese letzte, die 5. Invention, schildert nach Wozzecks Tode als Zwischenspiel durch ihre Motivik noch einmal die Lebensschicksale und den Leidensweg des Helden. Es ist — das Musikalisch-Stilistische beiseite gelassen — im Wesen dasselbe wie die Trauermusik nach Siegfrieds Tod in der „Götterdämmerung".

Neben dem Leitmotivischen und Dichterisch-Symphonischen benutzt Berg das dritte Stilmoment des Musikdramas, das schon für die alte Oper von Bedeutung war: die Tonmalerei. Der Text Büchners gibt viel Gelegenheit dazu, z. B. in I, 2; III, 4. Die Ausführung solcher tonmalerischen Episoden beweist Bergs virtuose Beherrschung des musikalischen und instrumentalen Apparates.

4.

Die Betrachtung des Formal-Konstruktiven, andererseits des Musikdramatischen führt schließlich zu der Frage der historisch-stilistischen Stellung der Oper „Wozzeck". Auch hier wie überall in der Kunst nicht Revolution, sondern Evolution, nicht völliger Bruch mit der Tradition, sondern organisches Herauswachsen aus der Vergangenheit.

Berg knüpft mit der Leitmotivik, dem symphonischen Zwischenspiel und der Tonmalerei an Wagner und die Epoche des Musikdramas an. Er verwendet mit der Ganztonleiter, den daraus resultierenden übermäßigen Dreiklängen, den ostinaten Baßfiguren, harmonischen Orgelpunkten und anderen dahin gehörigen Effekten typisch impressionistische Klangwirkungen, wie sie bei Strauß, Debussy oder Schreker auftreten. Darüber hinaus aber stehen im Vordergrund stilistische Merkmale gegenwärtiger Kunst: Das Aufgeben der harmonischen Tonalität. Die herrschende Polyphonie und thematische Arbeit. Die Variationskunst, die dabei entwickelt wird und die vor allem den Rhythmus in ihren Wirkungskreis einbezieht. Die Mannigfaltigkeit und Kühnheit der Rhythmik. Die Bevorzugung gewisser Intervalle, der großen und kleinen Sekunde, der großen Septime, übermäßigen Oktave, der Quinte und vor allem der Quarte sowohl in harmonischen wie in melodischen Bildungen. Der konstitutive Anteil der Vokalstimmen an der Thematik, der für viele Stellen, allerdings unter Berücksichtigung weitgehender rhythmisch-melodischer Variation, besteht, die auf den ersten Blick frei deklamatorisch-sprachmelodisch erfunden zu sein scheinen. Primär ist für Berg auch hier das Reinmusikalisch-thematische, erst sekundär bringt er mit

Hilfe der Variation die Annäherung an das Sprachmelos.[2] Endlich der strenge Gestaltungswille, der sich nicht auf die Übernahme der instrumentalen Formen beschränkt, sondern in den kleinen Einheiten — der häufigen Verwendung der zwei-, besonders dreiteiligen Liedform — ebenso wie in den ganz großen, abschließenden Bezügen bewährt: das Ende des I. und III. Aktes ist übereinstimmend auf derselben motivischen und harmonischen Grundlage gebildet. Dasselbe Motiv, auf anderer harmonischer Basis, steht zu Anfang und Ende des II. Aufzuges, so daß die drei Akte der Oper durch ihre Schlüsse in das musikalische Urverhältnis der dreiteiligen Liedform gebracht sind (a a' [= b] a).

Der Befund dieser Stilschichtungen wird durch die Betrachtung der Entwicklung Alban Bergs bestätigt. Berg ist als Komponist vom musikalischen Impressionismus als der letzten Etappe der Romantik ausgegangen. Die Klaviersonate op. 1 (erste Bearbeitung) zeigt dieses Gepräge in melodisch-harmonischen Stilmerkmalen sowohl wie vor allem in jenem pathetischen Ethos, das der ganzen Zeit der Bruckner, Strauß, Mahler eignet. Denselben impressionistisch-koloristischen Grundzug besitzen die vier Lieder op. 2. Beide Werke gehören der Zeit an, in der Berg den Klavierauszug zu Schrekers „Fernem Klang" verfertigte. Als dann in einem Abstand von einem Jahrzehnt das op. 3 (1920) erscheint, hat der musikalische Expressionismus, hat Arnold Schönberg, zu dessen Werken Berg mehrere thematische Analysen und Klavierauszüge schrieb, inzwischen auf ihn Einfluß gewonnen. Das bloße Notenbild dieses zweisätzigen Streichquartetts, das auf dem Salzburger Kammermusikfest 1923 aufgeführt wurde, ist dafür ein Symptom. Auf Schönberg gehen auch im „Wozzeck" (op. 7) außer den musikalisch-stilistischen Zusammenhängen einige besondere Anordnungen zurück: das Kammerorchester (II, 3) in der Besetzung von dessen Kammersymphonie, die Benutzung der Sprechstimme in Form der rhythmischen Deklamation als Mittelding zwischen dem gewöhnlichen Sprechen und dem Gesang nach Art der Schönbergschen Pierrotmelo-

---

[2] Die dem „Wozzeck" gegenüber gebrauchte Redensart von den „enormen Anforderungen an die Musikalität der Sänger", die dem Werke „den Tod für die Jetztzeit" bringen sollte, gehört ebenso wie die von der „alles erdrückenden Polyphonie" und „Überkontrapunktik" des Orchesters, von der „melodischen Dürftigkeit", andererseits von dem „bedeutenden kompositionstechnischen Können" des Komponisten zu dem stereotypen Rüstzeug einer vom musikalischen Schlendrian aller Zeiten (man denke an Wagner!) betriebenen, raffinierten Kritik, die um so vernichtender treffen will, indem sie Nebensächlichem scheinbar Anerkennung zollt. Die erste Floskel mit der daran geknüpften Prophezeiung ist bereits durch die Aufführung widerlegt.

dramen und die von jenem eingeführte Kennzeichnung der Haupt- und Nebenstimmen in der Partitur.

Aus dieser Aufweisung der geschichtlichen Kontinuität, innerhalb deren die Oper „Wozzeck“ steht, und der künstlerischen Einflüsse, die auf den Komponisten gewirkt haben, folgt keineswegs, daß das Werk selbst ein Konglomerat heterogener Stile oder das unpersönliche Produkt eines Epigonentums sei. Es war die irrige Anmaßung der historischen Betrachtungsart des 19. Jahrhunderts, auf diesem Wege über das objektive Kunstwerk, wie es an und für sich selbst gesehen sein will, etwas Entscheidendes aussagen zu wollen. Bergs „Wozzeck“ wirkt als die künstlerische Tat einer eigenartigen Individualität und besitzt durch diese seinen besonderen Stil.

Alfred Rosenzweig (Wien):

# DRAMATURGISCHE BEMERKUNGEN ZUR „OPFERUNG DES GEFANGENEN“ VON EGON WELLESZ

Die Bearbeitung des altmexikanischen Tanzschauspiels für die Opernbühne und seine szenisch-musikalische Ausgestaltung mit den Mitteln von Tanz, Sologesang und Chören, mochte auch für diejenigen überraschend gekommen sein, denen das in den „Neuen deutschen Beiträgen“ durch Hugo v. Hofmannsthal veröffentlichte Original in der Übertragung durch Eduard Stucken in bewundernder Erinnerung geblieben ist. Denn es ist erstaunlich, wie dieser in seiner Einmaligkeit einzig dastehende Stoff der „Opferung des Gefangenen“ nach jahrhundertelangem Schattendasein in den vergilbten Blättern der Grammatik des Abbé Brasseur plötzlich, vom Strahle unserer Zeit getroffen, zu glühen beginnt und, helle weithintragende Leuchte geworden, das ewige Drama der Menschheit, das in der heiligen Zeremonie des Opfers versinnbildlichte Geheimnis von der Verkettung alles Irdischen in lapidarer Aktion verkündet.

In dem liturgischen Maskenspiel, nach Stucken's Wort „jugendlicher als die erste Tragödie, und doch schon ein Drama“ weben noch in inniger Durchdringung die beiden erst von späteren Zeiten schärfer geschiedenen Erscheinungsformen dieses Grundvorgangs: die nur dem Altar vorbehaltene, die die mystische Auflösung der Empfangenden in die Gottheit und ihr Wiedererstehen als Verwandelte zum Gegenstand hat und die später von Mythos und Bühnenkunst ausgeformte, deren wesentlichen Kern des Helden Kampf und Vereinigung mit seinem Schicksal bildet.

Aus dieser Zweiheit des Heroischen und Sakralen eröffnen sich die stilistischen Grundlagen des Werkes.

## Die heroisch-sakrale Welt.

Um die Gestaltung des Heroischen und Sakralen, wie sie in der „Opferung des Gefangenen“ sich darbietet, faßbar zu machen, gilt es, das triebhafte Aufkeimen einer Entwicklungsströmung aufzuzeigen, die im früheren musikdramatischen Schaffen des Komponisten zur allmählichen Entfaltung gelangt; gilt es, Klarheit zu gewinnen über das Kräftespiel, das die Bedingungen hierzu schuf.

Das Jahr 1914 wird für Egon Wellesz bedeutsamer Wendepunkt: es ist die Zeit, in die die Komposition seines Balletts „Das Wunder der Diana“

fällt. Zum ersten Male ist der Musiker einer dramatischen Idee hingegeben, die über den Einzelfall hinaus eine Bindung erzeugt, die niemals mehr verlassen werden sollte: die Gegensätzlichkeit zweier Welten, einer höheren, göttlichen, die einer niedrigeren, irdischen Sphäre gegenübertritt und diese nun zu sich hinanzieht durch das „Wunder der Verwandlung". Diese Bestandteile gehören gleichermaßen den geistigen Schätzen des mythischen Wiener Zauberspiels und des altösterreichischen Barocktheaters an, ein Ewiges und Allgemeingültiges, das ebensosehr in der Finaletechnik der österreichischen Symphoniker Bruckner und Mahler mit ihrem sieghaften Hinaustragen der Schlußapotheose, wie im Werke Hugo von Hofmannsthal's fortlebt.

In diesen aus Besonderheiten des Volkes und der Landschaft erwachsenden Akkord dröhnt, bestimmend für die Gesamthaltung des weiteren Schaffens, als erzener Grundton die Schicksalstragik Hölderlin's. Das Schicksalhafte und seine Gestaltung wird zum Formungstrieb, der hemmend der Dionysik der Epoche gegenübertritt. Endgültig ist der Weg gewonnen, der alles Geschehens ins Große und Hochdenkende auflöst: die Abkehr vom naturalistischen Musikdrama.

Und hier begegnen sich innere Auswirkungen mit äußeren Einflüssen. Das Metaphysische der ursprünglichen, schon in „Diana" gegebenen Grundeinstellung mußte bei Berührung mit dem Hölderlin'schen Weltbilde unwillkürlich die Züge der dem großen Dichter eigentümlichen mythisch-mystischen Erscheinungsformen annehmen. Aus der „tragischen Harmonie" Hölderlins, aus seiner Auffassung des Schicksalsbegriffs folgt mit Notwendigkeit das tiefe und unmittelbare Erlebnis des lösenden Vorgangs der „Verwandlung", der gleichzeitig die unwandelbare Achse im Schaffen jenes Dichters darstellt, der wie kaum ein anderer unter den Lebenden dazu berufen erscheint, die Geistigkeit Hölderlins durch das Medium seiner Kunst zu erneuern: ich meine Hugo v. Hofmannsthal. In der Aufnahme des Hölderlinschen Weltbildes als dem innersten Impuls ihrer Dramatik begegnen sich der Musiker Egon Wellesz und der Dichter Hugo v. Hofmannsthal. So darf das fast ohne jedes schmückende Beiwerk ganz auf das „Wunder der Verwandlung" gestellte mythische Geschehen der Hofmannsthalschen „Ariadne"-Dichtung als der bestimmende äußere Einfluß angesehen werden, der die Richtung des Bühnenkomponisten Egon Wellesz angibt.

Klingt schon in „Ariadne auf Naxos" die eigenartige Welt des Goetheschen

Singspiels an, so finden wir in Wellesz' erstem großen Opernwerk „Die Prinzessin Girnara", Weltspiel und Legende von Jakob Wassermann (1918), die gleichfalls Goethesche Atmosphäre der Läuterung vorgedeutet, die Hofmannsthal später in der „Frau ohne Schatten" Gestalt werden ließ. Aus dem weltlichen Getriebe des Hoffestes führt die mit dem Weltspiel gleichzeitig vor sich gehende Legende, (die sich daher mit dem ersten Akt an dem gegen den Schluß hin verlegten Höhepunkt zeitlich überschneidet), in die einsame Welt der Girnara, die der Ankunft des Siegreich-Vollendeten entgegenlebt. So wird die überirdische Erscheinung Buddhas zum großen sakralen Erlebnis des Werkes, zu seinem szenischen und musikalischen Höhepunkt.

Im Zeichen Hölderlins schreitet Egon Wellesz aus dem orientalischen Motivkreis der „Girnara" zur unmittelbaren Schau der griechischen Welt. Mythische Bilder dienen als Bausteine eines Geschehens, das die immer wieder durch Verwandlung neugestaltete Einheit des Seins aus dem Zurückstreben eines Losgerissenen in das Urall emporwachsen läßt, ins Menschliche übertragen, aus dem Kampf des Helden gegen das Schicksal. Von da an werden die folgenden Werke „Achilles auf Skyros", „Alkestis" (Hugo v. Hofmannsthal) und „Die Opferung des Gefangenen" zu des Musikers großen Auseinandersetzungen mit dem Heroischen: solcherart Abwandlungen des gleichen Grundgedankens sind sie die Glieder einer einzigen Kette, einer heroischen Trilogie.

Das Ballett „Achilles auf Skyros" zeigt das Erwachen des Heroischen in Achill. Wie ein Abglanz aus der orientalischen Motivik der „Girnara" dringt die unheimliche Gestalt des als fremder Kaufherr verkleideten Odysseus in die idyllisch-heitere Sphäre der reinen Mädchenwelt der Königstöchter auf Skyros, in deren Mitte Achilles unerkannt, Mädchen unter Mädchen, lebt. Die Kostbarkeiten Arabiens betören als ein Weltlich-Trugvolles das heitere griechische Gemüt. Dann — beim Anblick des Schwertes, einem Momente des ins Höchste, Unnennbare gesteigerten Daseins vollzieht sich in Achilles das Wunder der Verwandlung, mit dem er, seine Bestimmung zum Helden erkennend, seinem unbekannten Schicksal entgegenzieht.

Steigernd fortgeführt wird der Gedanke des Heroischen in der musikdramatischen Formung der Hofmannsthalschen „Alkestis", die zugleich noch weit

über die ursprüngliche Festlegung durch den Dichter hinaus das Sakrale in den Vordergrund rückt.

Hugo v. Hofmannsthal hat, wie Rudolf Borchardt in seinem außerordentlichen Essay „Ueber Alkestis" darlegt, „das Euripideische Sittenstück aus seinen Angeln gehoben, damit wieder Meerwind des großen alten Lebens durch die offene Legende streiche". Der alte Mythos von Alkestis lebt wieder auf. Mit ihm verschiebt sich das Spiel auf eine neue, andersartige Ebene, wo andere Menschen, in eine andere Zeit gestellt, wirken. In jene ferne Vorzeit, da es noch kein depraviertes Menschopfer gab, mit dem der Mensch, indem er es erzwang und ausübte, das Schicksal zu beugen glaubte, sondern ein Opfer, das kein Mensch das Recht für sich zu fordern hatte, vielmehr lediglich die „göttliche Unität und Gemeinschaftsidealität, die Urform von Staat und Gesamtheit". So ist das von Hofmannsthal in die ursprüngliche, mythische Sphäre zurückdivinierte Geschehen durchleuchtet und gekrönt von dem Opfer der Alkestis, das sie nicht für den Gatten, für die Person des Admet, sondern für Admet den König, für das Heil des ganzen Volkes vollbringt. Solcherart ist nicht sie allein das Opfer, sondern in gleicher Weise Admet, der seinem Königtum Alkestis, die Gattin, opfern muß. Um die dritte der Hauptgestalten aber ist der Glanz des Sakralen gewoben: Herakles ist die Verwandlung des Dionysos, der wie in den kultischen Anfängen der Tragödie über dem Altar erscheinende deus ex machina, der das Schicksal lenkt und Alkestis dem Tode entreißt.

Dieses lapidare Drama hat nun in der Oper von Wellesz eine noch schärfere Konturierung erfahren als bei Hofmannsthal. Sein typisierender Gehalt kommt bei Wellesz in einer außerordentlichen Härte und Geschlossenheit der Szenenführung zum Ausdruck. Dreiteilige Gliederung: Sterben und Betrauerung der Alkestis, Herakles im Palaste des Admet und die große Orgie, Rückkehr der Alkestis und Hymne auf Herakles-Dionysos.

Hatte der Komponist in der „Prinzessin Girnara" und in „Achilles" die musikalische Darstellung des Heroischen und Sakralen noch nicht mit ganz spezifisch diesem Zweck gewidmeten Mitteln unternommen, so ändert sich dies in „Alkestis". Bisher waren lediglich als aus der Atmosphäre der Barockoper geschöpfte stilistische Eigentümlichkeiten die reiche Chorverwendung und die mittels enggeführter Fanfarenthemen zu höchstem Glanz aufgesteigerte Schluß-

apotheose in Verwendung gekommen. Nunmehr tritt in „Alkestis“ zu dem oben Angeführten die gleichfalls der Barockoper zugehörige Monumentalität der Szenenbildung und der Tanz im kultischen Sinne. Das Bewußtsein in der Kunstform der Oper zu einer großen Gemeinde zu sprechen, bedingt hier die Monumentalität der Gesamthaltung, die Bindung an das Traditionelle. Gleichzeitig aber sollte der Tanz als Zeichen kultisch-festlicher Erhebung zu einem integrierenden Bestandteil des Gesamtkunstwerkes erhoben werden, zum bindenden Element zwischen der unwirklichen Sphäre der Musik und dem realen szenischen Geschehen. Es sollte die innere Dynamik des Dramas eine Spiegelung in der Bewegung der Szene erhalten, so daß in diesem Kunstwerke, ähnlich wie in der Epoche der Barockoper, Dichtung, Szene nnd Musik zu völlig einander durchdringender Einheit verschmolzen werden.

So wurde in den sakralen Momenten des Dramas, in der Anlage des großen Trauerzeremoniells um die aufgebahrte Alkestis, in der Orgie des Herakles und in dem hymnisch schreitenden Schlußpaean dem Tänzerischen breiter Raum gewährt, wobei — hier knüpft Wellesz an die inszenatorischen Errungenschaften der Händelspiele von Göttingen und Hannover an — zur Erzielung möglichster Vollkommenheit im Gesanglichen wie im Tänzerischen die Masse der Agierenden in Sing- und Bewegungschöre geteilt wird. Es ist kein Zufall, daß der eigentliche Schöpfer dieses sinnvollen Systems, das bei den großen szenischen Oratorienaufführungen „Saul“ und „Herakles“ in der Stadthalle von Hannover im größten Stile zur Anwendung kam, Hanns Niedecken-Gebhard, auch die Mannheimer Uraufführung der „Alkestis“ inszenierte. Mit diesem Tage beginnt eine neue Phase der modernen deutschen Opernregie im Sinne barocker Szenengestaltung.

Eine letzte und höchste Steigerung erfährt die Darstellung des Heroisch-Sakralen in dem kultischen Geschehen der „Opferung des Gefangenen“. Jedweden schmückenden Beiwerkes entkleidet, ist hier alles im Zeremoniell der heiligen Opferhandlung verankert. Dieses bestimmt alle äußeren Vorgänge, so daß die Handlung völlig aus dem Individuellen ins Typische emporgehoben wird.

Es ist ein Drama ohne Katastrophe. Kein Kampf wogt mehr auf. Nur ehernes Schreiten des Unabänderlichen, von Anfang an Beschlossenen bis zum unabwendbaren Ende. Denn das macht das Wesen des Heroen aus, daß es ihm nicht

gegönnt ist, teil zu haben an den Freuden des Lebens, sondern daß er seiner innersten Bestimmung, sich aufzuopfern, folgen muß, den Weg zu nehmen „ins All zurück die kürzeste Bahn“.

Damit ist der Kreis der Heroischen geschlossen: vom Erwachen des kindlich-unbewußten Jünglings zu nur ahnungsweise vorgedeuteter Heldenbahn über die bewußte Opfertat gereifter heroischer Menschen zu dem willentlichen Verzicht auf die Bindung mit dem noch einmal im Abendglanz aufleuchtenden Zauber des Lebens.

## Die musikalisch-szenische Gestaltung.

Das originale Maskenspiel der Quiché-Indianer mit den immanenten Forderungen eines dramatischen Geschehens in unserem Sinne in Einklang zu bringen, war die Aufgabe des Komponisten. Der typisierende Gehalt der Maskentänze entsprach nun wohl dem objektivierten, musikdramatischen Stile unserer Zeit, wie er am reinsten und sinnfälligsten seit der großen Händel - Renaissance in des Bühnenkomponisten Egon Wellesz' Schaffen zum Ausdruck gekommen war, doch fehlt naturgemäß der Gegenwart dieser alten Tanzart gegenüber die ursprüngliche psychische Einstellung der Antike, die in der durch Maskierung des Körpers hergestellten „Verbindung von Mechanischem und Organischem“ unmittelbar das Wirken überirdischer Gewalten empfand.[1] In der Bearbeitung für die Opernbühne mußte daher auf andere Weise das Hereinspielen des Metaphysischen und die Objektivierung des dramatischen Geschehens szenisch realisiert werden.

Die Wechselreden der Masken sind an den vier Stellen, an denen die Herrlichkeiten des Lebens zum letzten Male vor dem Gefangenen ausgebreitet werden, durch die eigentlichen Tänze unterbrochen. In farbigem Zauberglanze heben sich diese von der heroischen Sphäre der Haupthandlung ab, gleichsam als eigenes Spiel im Spiele, eine „Welt in der Welt“.

Der Komponist hat aus der Erwägung, daß diese ganz aufs Tänzerische gestellten Phasen des Dramas in höchster Vollkommenheit erstehen müßte, zur Darstellung der Hauptfigur, des gefangenen Prinzen, nicht einen

---

[1] Ueber die zu einem starren Konstruktivismus führenden Versuche, den Maskentanz aus dem Geiste unserer Zeit neu zu beleben, siehe Fritz Böhme: „Der Tanz der Zukunft“, München 1926, pag. 20 ff.

Sänger, sondern einen Tänzer ausersehen. Die tänzerische Ausdrucksskala seiner Bewegung geht auf sein Gefolge über, findet ihre monumentale Spiegelung in der Massenbewegung des Chors der Gefangenen, die, angeführt vom Schildträger des Prinzen, den Feinden Willen und Entschluß ihres Herren verkünden. Die gleiche Anordnung weist das Gegenspiel der Sieger auf. Im Mittelpunkt der König, dessen Winke und Befehle vom Aeltesten des Rats, dem siegreichen Feldherrn, dem Volk und den Kriegern in Wort und Tat vollzogen werden. Aus dem Gegeneinanderwirken dieser beiden Gruppen baut sich die lapidare Aktion auf.

Dies wurde entscheidend für die Gesamtstruktur des Werkes. Denn hierdurch wirken die vier Tänze, in denen der Abglanz des Irdischen den Weg zur Schwelle des Todes geisterhaft erhellt, nicht als bloße Balletteinlagen, sondern treten in ihrer wahren Bedeutung hervor: als Stauungspunkte des Dramas, deren Fluidum auf dessen bindende Zwischenglieder übergreift. Das tänzerische Spannungserlebnis, das das Gegeneinanderbäumen der heroischen und irdischen Welt auslöst, durchzittert als einer und einziger Rhythmus das ganze Gebäude der Handlung. Diese, von dem über der Gebärdensprache schwebenden Chorgesang getragen, wird solcherart über das individuelle Einzelgeschehen in die Sphäre des Allgemeinen erhoben: sie wird zum großen Zeremoniell, das, von Anbeginn an, so oft sich die heilige Handlung der Opferung vollzog, geübt wurde.

Für die architektonische Gestaltung werden zunächst drei weithinragende Kulminationspunkte bezeichnend, an denen das Heldentum des Gefangenen in machtvoller, allumspannender Geste hervortritt: es sind die großen Zäsuren des Dramas, an denen sich dem zu höchster Ekstase aufgepeitschten tänzerischen Geschehen plötzlich ein breiter vollströmender Melodiebogen entgegenstemmt, ein Thema, das, außerhalb aller musikalischen Verarbeitung stehend, stets in unveränderter Gestalt erscheint. Gerade diese Oekonomie verleiht der angestrebten Höhepunktswirkung das Entscheidende, Außerordentliche. — Der erste Eintritt der großen Largo-Melodie in dem geschilderten Sinne befindet sich am Ende des ersten Tanzes (bei Takt 650) in b-moll, da der Gefangene, unberührt, inmitten des lebensvollbeschwingten Bewegungsspiels der Jünglinge und Mädchen, die ihm Früchte und Getränke darbieten, die endlich angenommene Schale mit erhabener, feierlicher Gebärde wie zum Opfer erhebt, um sie dann verächtlich zu Boden fallen zu lassen.

Zum zweitenmal erscheint das Thema (Takt 994) in d-moll nach dem vom dritten zum vierten Tanze überleitenden Chor der Gefangenen, der, mächtig aufgesteigert, den Wunsch des Prinzen nach einem letzten, heldenhaften Kriegsspiel mit den „Adlern und Jaguaren" des siegreichen Königs ausspricht und schließlich, wiederum, nach b-moll gerückt, am Ende des vierten Kriegstanzes. Hier vollzieht sich in dem von höchster Intensität durchglühten Gesange des Orchesters der Wechsel von der rasend-wilden Bewegungsakkordik des Kampfes zu der letzten, an Unmögliches grenzenden Bitte, dem erschütternden Rufe der Gefangenen nach Freiheit.

Zu diesen drei kulminierenden Stellen, die sich dadurch charakterisieren, daß die Hauptfigur als Träger des Heroischen aus dem unmittelbaren Ansturm feindlicher Gewalten siegreich hervorgeht, gesellt sich als vierter Höhepunkt die Schlußpartie des zweiten Tanzes mit dem Königsgewande. Von scharf skandierten Rhythmen des vollen Orchesters getragen, erhebt sich in Violinen und Trompeten (Takt 782) eine Kantilene, die gleich der früher erwähnten außerhalb aller kompositorischen Verarbeitung steht. Dieses zweite Thema erscheint aber noch außerdem in seiner Grundgestalt an zwei weiteren wichtigen Punkten des Dramas: zum Ersten (Takt 470) als ruhevoller Gesang der Streicher, als Einleitung des die „erste Bitte" enthaltenden Chores und schließlich (Takt 1245) als Abgesang zu der nach dem fünften, letzten Tanz einsetzenden Totenklage, da unsichtbar dem Zuschauer, hinter der Szene zu dem in barocker Polyphonie gehaltenen Duo einer Sopran- und einer Altstimme ein Frauenchor unisono hinzutritt. So wird mit den einfachsten und eindeutigsten Mitteln der ganze Komplex der Tänze, der eigentliche Kampf des Heroischen mit den Lockungen des Irdischen, in scharfer Konturierung von den übrigen, umrahmenden Teilen des Dramas abgehoben.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß das von den Tänzen ausstrahlende Spannungserlebnis als innerer Rhythmus das ganze Gefüge des Dramas einheitlich durchpulst. Von der zwingenden Kraft, der hinreißenden Wirkung, der dieser Auflösung des Tanzes in das Drama innewohnt, zeugt besonders deutlich die Gestaltung des ersten großen Chores „Jetzt wird er zahlen für seine Taten". Der Komponist hat hier aus den Worten der originalen Begrüßungsrede des Königs Hobtoh an den Gefangenen ein monumentales, von höchster Spannungsintensität erfülltes Gebäude geformt, dessen strophische Gliede-

rung zur Unterlage eines dramatisch aufgesteigerten, dabei jedoch ganz aus tänzerischen Bewegungsgesetzen geformten Ausbruchs des Siegerchores wird.

Eine weitere Vereinheitlichung erfährt die dramatische Architektur durch die sorgsame Ausbalancierung der musikalisch und szenisch korrespondierenden Stellen. Je mehr wir uns dem Beginn des Dramas nähern, desto weitgespannter wirken die Bezogenheiten der Thematik gegen den Schluß zu: aus der Arie des Schildträgers erwächst die erschütternde Musik, die die Opferung des Gefangenen begleitet (vgl. Takt 240 ff und Takt 1270 ff) und schließlich verklammert Anfang und Ende die große Trompeterfanfare, über der zu der kultischen Zeremonie der Priester während der Verbrennung der Leiche, figurativ gesteigert und kunstvoll enggeführt, die hymnische Apotheose auf den gottgewordenen Heros sich aufbaut. Die Wendung ins Metaphysische, die im originalen Drama nur an einer einzigen, selbstredend unvertont gebliebenen Stelle der Todesfurcht stärker durchbricht,[2] wird auf der Opernbühne zum mächtigen, befreienden Schlußakkord: die mit vollzogenem Opfer hergestellte Einheit des Seins hebt alle Schranken des Irdischen auf und es vereinigen sich in der Magie der heiligen Handlung die Chöre der Sieger und Besiegten zum Preise des zu seinen Ahnen eingegangenen Helden.

Durch den lösenden Schlußgesang wird nochmals die objektivierende Grundtendenz des Dramas, die alles Einzelgeschehen ins Typische emporhebt, in ihrer ganzen Größe, in stärkster Belichtung gleichsam, sichtbar und es erhellt sich die Unität der tänzerischen und dramatischen Strebungen, aus denen das Werk, im wahrsten Sinne des Wortes ein Tanzdrama, sich aufbaut: des Helden Bahn steil emporstrebend aus irdischer Bedingheit in die entpersönlichte Sphäre des erhöhten, unvergänglichen Lebens, findet ihre Spiegelung in dem tänzerischen Urtriebe, dessen Welle die Bewegung des Menschenleibes

---

[2] Der Gefangene (nimmt den aus einem Schädel gefertigten Becher in die Hand): Aber das ist ja der Kopf meines Ahnen, der Kopf meines Vorfahren, den ich da sehe und betrachte! Ist es möglich, daß man mit mir ebenso verfahren wird, daß man ebenso die Knochen meiner Stirn verarbeiten und meinen Schädel ausmeißeln und mit Farben bemalen wird innen und außen? Wenn man dann in meine Berge und Täler steigt, um die Pek-Frucht und Kakao meinen Söhnen und Lehensmännern zu verhandeln, so werden meine Söhne und Lehensmänner sagen: „Siehe der Kopf unseres Ahnherrn, unseres Vaters!" Also werden meine Söhne und Lehnsmänner wiederholen, solange wie Sonnenlicht auf Erden scheinen wird ... Hier der Knochen meines Armes, ein Trommelstab wird er sein, in Silber gefaßt; und sein Ton wird Himmel und Erde zittern machen — wenn er hier erschallt zwischen den Mauern des großen Palastes ...

„vom Statischen ins Flüchtige", „vom Zentrum in das Netz des Raums" in das kosmische Gefüge des Seins einströmen läßt. Solcherart wird „Die Opferung des Gefangenen" zum ragenden Symbol unserer Zeit, die Kraft der Gestaltung wiederum als wesenhaft empfindet, für die heutige Opernbühne aber bedeutet das Werk die ideale Kunstform, die ihr in der restlosen Lösung des Verhältnisses von Drama, Musik und Szene jene monumentale Sprache wiedergibt, die einzig und allein geeignet ist, ihre verlorengegangene Stellung als Kulturfaktor im Geistesleben der Nationen dauernd zu befestigen.

# Umſchau

## EINE GESAMTAUSGABE VON CHAMBONNIERES

Innerhalb der zeitgenössischen Musik ist es noch keiner ästhetischen Doktrin geglückt, sich lebendig auszuwirken, die hadernden Künstler zu versöhnen und zu einen. Eine Ruhepause ist entstanden. Ist es, um Atem zu schöpfen? Es sieht aber eher einem Einschlafen ähnlich; und für viele wäre es fraglos das Beste... Zum Glück wird die alte Musik wieder lebendig. Paris erlebte voriges Jahr die Auferstehung des „Ritorno d'Ulysse" von Monteverdi, in dieser Saison die reizende komische Oper Glucks „Der betrogene Kadi". Henry Expert setzt die Veröffentlichung der „Denkmäler der Renaissance" fort. Heute endlich kommt der große Chambonnières an die Reihe. Jacques Chambonnières, dessen Werke soeben von André Tessier und Paul Bruneld herausgegeben wurden, war der wirkliche Begründer der französischen Cembalo-Schule. Er hat als königlicher Kammercembalist zahlreiche Stücke geschrieben und im Vorwort zum I. Band seiner „Pièces de clavecin" (1670) die erste Verzierungstabelle veröffentlicht, die für das Cembalo in Frankreich erschienen ist. Er wurde früh berühmt. In der trefflichen Einleitung, die er für diese mustergültige Ausgabe schrieb, erinnert André Tessier sehr zutreffend an die Verse Lafontaines:

Chez l'illustre Certain . . .
Dont le rare génie et les brillantes mains
Surpassent Chambonnières, Haendel, les Couperins.

und an die Strophe des „Merkurs":

Quand Chambonnières avec sa Tablature
Voulait charmer les Roys, nos Demy-Dieux,
Autre que luy ne faisait parler mieux Le Clavessin.

Virtuose — schrieb Chambonnières keine Virtuosenmusik. Seine Art, wie Tessier sehr richtig bemerkt, ist weder pedantisch noch gekünstelt. Dieser Primitive des Cembalo hat alle Reize der naiven Jugend; seine Melodien sind unbeschwert wie Volkslieder, und dieser Zeitgenosse des Hotel Rambouillet wußte sie mit einer stilistischen Geschmeidigkeit zu verwerten, die ihre Entstehungszeit zwar genau kennzeichnet, doch sie in keiner Weise veraltet erscheinen läßt. Der Herausgeber hat in anerkennenswerter Weise dargelegt, daß die Arbeiten Chambonnières unser Interesse stärker beanspruchen als die Schäkereien der Cembalisten im folgenden Säkulum. Couperin wird prickelnder sein, aber Chambonnières ist reiner. Die gegenwärtige Monumentalausgabe, die dem Senart-Verlag alle Ehre macht, beweist es. Sie wurde angelegt nach den genauesten Regeln musikwissenschaftlicher Kritik. Die Originaltexte sind strikt wiedergegeben, und selbst bei den Reprisen (Wiederholungen) ist die korrekte Auslegung der Notenwerte in den Verbindungstakten dem Spieler überlassen. In diesem Falle war die Anwendung zahlreicher Nachweisungszeichen notwendig, was Bruneld und Tessier sehr gut verstanden haben. Es liegen hier 142 Stücke vor (wovon einige mit „Doubles")

eine bedeutende Bereicherung nicht nur für die französische Musikforschung, sondern auch der Musikliteratur überhaupt.

Das XVII. Jahrhundert ist nicht nur eine Blütezeit literarischen Ruhmes, auch die Musik spielte damals eine äußerst wichtige Rolle. Die Schriftsteller beschäftigten sich damit: Molière brachte die Musik mit der Komödie in Verbindung, La Fontaine schrieb eine „Musikalische Epistel an Nyert", Frau von Sévigné fehlte bei keiner Aufführung der Lully'schen Opern. Die Musik begleitete alle Handlungen des Königs; sie feierte seine Siege, erhöhte den Glanz seiner Feste und milderte seine Trauer. Sie ist der treue Spiegel des französischen Geschmacks und maßgebend für alle wohlerzogenen Menschen; sie hat ihre leidenschaftlichen Verfechter, die sie deswegen hochhalten, weil sie die Grenzen des Natürlichen nicht sprengt, im Gegensatz zur Musik der Italiener, jener „Kuchen-, Ragouts- und Amberkonfitürenliebhaber". Der Streit wird sich bald zuspitzen, der Italianismus an Boden gewinnen; aber die französische Musik wird sich zu wehren wissen, und so gut, daß wir drei Jahrhunderte später in die Lage kommen, wenn die Gegenwart schläft, so weit zurückzugehen um Neues und Lebendiges zu finden.

André Coeuroy (Paris)

## MUSIKLITERATUR

1.

### KURTH: BRUCKNER

„Dies Buch steht nach Inhalt und Grundauffassung abseits von der heute gangbaren Anschauung. Um so mehr wendet es sich an die Stillen." Mit diesen Worten beginnt Ernst Kurth das Vorwort seines großen zweibändigen Brucknerbuches, das im Verlage von Max Hesse, Berlin, herauskam. Es gibt nicht viele Bücher, an denen der Versuch einer Besprechung schlechthin abprallt. Kurths Werk gehört zu dieser Gruppe. Man kann ihnen gegenüber nur gläubig oder ungläubig sein, sie in sich aufnehmen oder von sich wegstellen. In dieser ganz persönlichen Art der Schau liegt nicht nur die individuelle Eigenart des Buches, sondern vor allem auch sein Verhältnis zu seinem Stoff. So wie man an Bruckner nur glauben kann oder nicht, wie bei ihm alle die Maße versagen, welche sich sonst einem Künstler und seinem Werk gegenüber anwenden lassen, so bietet auch Kurths Werk kaum die Möglichkeit eines Eingriffs. Aus seiner Schau Bruckners heraus ist ihm eine Methode der Monographie entstanden, wie sie eben nur an dieser einen Stelle möglich ist. Gefährlich, irgend etwas zu verallgemeinern oder aus seinem Zusammenhang herauszulösen.

Kurths großes Werk, das unter den musikliterarischen Erscheinungen der letzten Zeit einen überragenden, ganz einzigartigen Platz einnimmt, steht in innerem Zusammenhang mit seinen früheren Arbeiten. Wie er an Bach die Grundsätze eines polyphonen Stils, an Wagner die Entwicklung der Harmonik aufdeckte, so wird ihm die Persönlichkeit Bruckners zum Symbol für den Formbegriff. Nur, daß sich hier die Gewichtslage verschiebt: während die Umrisse der Persönlichkeit für Bach

und Wagner festlagen, galt es ihm in diesem Buche, das Bild der schöpferischen Persönlichkeit Bruckners in engster innerer Bindung an das Werk neu zu gestalten. Daraus ergab sich ihm die Gliederung; der erste Band geht den Weg zu Bruckners Persönlichkeit und zu seinem Werk als Einheit, der zweite gibt durch analytische Untersuchungen der Einzelwerke den Oberbau.

Unter den Leistungen dieses Buches muß wohl die Kraft der Erformung am ehesten genannt werden. Kurth hat aus seiner Einstellung zum Formbegriff als lebendigem Wachstum der Kräfte (in engster innerer Einheit mit seinen früheren Untersuchungen) eine Terminologie geschaffen, in der jeder Einzelbegriff vom Grunde seines Wortsinns aus aufgebohrt ist. Das gilt gleichermaßen etwa für den „Fernstand" Bruckners, als auch für die Definition des symphonischen Formgeschehens als „Wellenspiel", „Episoden der Leere und Wirrnis", „Motivische Einheitskunst". Es gelingt von hier aus (und das bleibt das Wesentlichste und Allgemeingültige dieses Buches), das Formgeschehen einer Brucknerschen Symphonie in allen seinen Kräftelagen, Strebungen und Teilbildungen zu erfassen. Die Formästhetik einer neuen Weltanschauung gelangt hier zu einem entscheidenden, zwingenden Ausdruck, welcher die Divergenz psychologischer oder organischer Ausgangsstellung völlig in Schatten rückt.

So weit ist es möglich, kritisch Stellung zu nehmen. Ob das mit Leidenschaft gezeichnete Bild von Bruckners Größe in diesem Ausmaß richtig oder falsch ist, das steht nicht zur Entscheidung. Hier eben setzt der Glaube ein. Einzelne Bedenken treten angesichts der überragenden Höhe des Geleisteten völlig zurück. Vielleicht möchte man dem ganzen Buche stärkere Konzentration wünschen, vielleicht aber auch steht dieses Moment in innerer Parallelität mit den großen Maßen seines Stoffes. Wie es als Formästhetik jeden Zusammenhang mit Bruckner weit überschneidet, so gibt es andererseits in vielen Teilbeobachtungen auch dem Brucknerdirigenten Anregung für die musikalische Ausgestaltung der Symphonien.

2.

## EINSTEIN: NEUES MUSIKLEXIKON

Der gleiche Verlag (Max Hesse, Berlin), dem für seinen Mut in der Herausgabe großer Werke gedankt werden muß, veröffentlicht (ebenfalls in hervorragender Ausstattung) ein Lexikon der Neuen Musik, welches eine freie Bearbeitung eines kürzlich erschienenen Sammelwerkes von A. Eaglefield-Hull darstellt. Mit der zeitlichen Grenze von etwa 1880 werden Träger und Erscheinungen der jüngsten Musik zusammengestellt. „Es ist nicht zu befürchten, daß es zu der dem Deutschen angeblich eigenen Überschätzung des Nicht- und Außerdeutschen beitragen wird: dies Außerdeutsche wird bei uns nicht nur keineswegs mehr überschätzt, sondern nicht einmal gekannt". Es ist also dieses Buch ein Werk geworden, das ganz in unserer Zeit wurzelt und die flutenden, auseinanderstrebenden Zusammenhänge zu binden und zugänglich zu machen versucht. Durch die Fülle des Stoffes hat sich das Schwergewicht nach der

Richtung des Persönlichen hin verschoben und man wünschte dem Lexikon vielleicht noch mehr so ausgezeichnete kleine Zusammenfassungen, wie etwa den Artikel „Atonalität". Statt des fortgefallenen Abschnitts über die Harmonik wären doch Notizen über eine Reihe ganz unwesentlicher Persönlichkeiten entbehrlich gewesen. Aber dennoch sind gerade diese monographischen Artikel, in deren annähernder Vollständigkeit ja ein Hauptwert des Buches liegt, teilweise von bemerkenswerter Höhe. Es soll freudig begrüßt werden, daß Verfasser und Herausgeber nicht nur Daten geben, sondern den Mut zum Urteil aufbringen. Die Träger der jüngeren Entwicklung sind scharf profiliert und bei aller Vorsicht des Urteils eindeutig gezeichnet. Als eine ganz besondere Eigenart des Werkes muß das Auftreten von Namen gekennzeichnet werden, die von der Perspektive unserer Zeit aus neu zu sehen versucht werden. Diese Perspektive ergibt ein von großer innerer Höhe aus gezeichnetes Bild von Brahms, eine scharfe Formulierung der Gegensätze in unserem Verhältnis zu Mozart und eine Charakteristik von Richard Strauß, aus der ich, um ein Bild von der persönlichen Eigenart des Buches zu geben, die folgenden Schlußsätze zitieren möchte:

> Strauß ist der künstlerische Vertreter einer Zeit, die vor zehn Jahren ihren Abschluß gefunden hat. Was an dieser Zeit schön war, ist in der Musik von Strauß vorhanden und wird von uns noch immer, immer wieder geliebt. Zur Musik der Jungen hat er keinen Zugang, und er hat Recht von seinem Standpunkt aus, die Jugend zu bemitleiden, in ihrer Primitivität, in ihrer Zerbrochenheit, in ihrem Ringen; er weiß, was er gekonnt hat — auf dem Boden der Tradition bis zu den letzten Spannungen des Artistischen zu gehen und jenen Boden doch nicht zu verlieren. Der Bereich des Sinnlichen in der Musik ist bei ihm so weit, daß er ans Seelische grenzt. Er scheint der einzige Siegreiche, Positive, Bejahende neben den großen Zerbrochenen seiner eigenen Generation, Mahler und Reger, die er denn auch überlebt hat. Aber er ist nur Sieger, weil er im Seelischen nicht bis an das Letzte gegangen ist, er hat es sich ganz naiv und selbstschützerisch, diätetisch ferngehalten.

3.

## JÖDE: ORGANIK

Als erster Band eines so betitelten Gesamtwerks erschien im Georg Kallmeyer-Verlag (Wolfenbüttel) Jödes „Die Kunst Bachs, dargestellt an seinen Inventionen". Nicht ohne Absicht stelle ich dieses Buch aus der Reihe der folgenden Nennungen heraus und in die Nähe von Kurth. Denn wie bei diesem, so ist es auch hier eine neue Weltanschauung in unserm Verhältnis zum Kunstwerk, welche sich in den Bachuntersuchungen formuliert. Kurths Definition der Melodie als strömender Kraft ist auf dem gleichen Boden gewachsen, auf dem nicht nur Jödes Arbeiten stehen, sondern der im weitesten Sinne im Begriff scheint, die psychologische, ichbezogene Einstellung zum Kunstwerk abzulösen. Organik ist der Gesamtbegriff für die Untersuchung des Kunstwerks, welche in diesem ein Wachsendes, Lebendiges zu erkennen versucht. Jöde löst in dieser Arbeit nur einige Inventionen aus dem Zusammenhang heraus, welche ihm durch die Eindeutigkeit ihrer inneren Lage zu besonders geeigneten Ausgangspunkten werden konnten. So zeigt er an der B-Dur Invention den rhythmisch-dynamischen, an der a-moll Invention den harmonischen Pendelschlag, an der in E-Dur die Ton-

leiter im Rhythmus des Tonraums, an der in g-moll die Raumgestaltung durch die freie polyphone Linie, während die c-moll Invention „Geist und Gesicht des Kanons" enthüllt. Diese stoffliche Beschränkung macht es ihm möglich, sich mit größter Liebe und Ausführlichkeit in die einzelnen Werke einzusenken und ihrem Entwicklungsleben Schritt für Schritt, mit vorsichtig abtastender Hand nachzugehen.

Diese methodische Einstellung verlegt den Schwerpunkt des Buches auf das Pädagogische und läßt mit eindeutiger Klarheit eine neue Entwicklungsstufe unseres Verhältnisses zur Musik erkennen, ein von stärkster innerer Verantwortlichkeit getragenes Erarbeiten und Hineinwachsen, unter strengster Ausschaltung alles Außermusikalischen. So stellt das Buch ein geschriebenes, bleibendes Zeugnis für eine umfassende lebendige Arbeit dar, von deren Weg und Zielen es ein klares Bild zu geben vermag. Eine Einleitung stellt die Gegenlage des Mechanischen und Organischen in scharfer Antithese gegenüber. Auch hier soll zu keinen Einzelheiten Stellung genommen werden, welche etwa an Fragen der Phrasierung anknüpfen könnten, sondern bleibt der reine Abglanz lebendiger Arbeit das stärkste und schwerwiegendste Merkmal dieses Buches. Vor dem Wege, den es geht, liegt weite und fruchtbare Zukunft. Stellt man Jödes Buch neben das von Kurth, so wird der Glaube immer fester, daß es nicht ein Weg, sondern der Weg ist, den weiterzuschreiten unserer Generation zur Aufgabe wurde.

4.

SCHULMUSIK

In Zusammenhang mit Jödes Arbeit kann hier ein Buch gerückt werden, das, obwohl es nicht unmittelbar mit der Musik zusammenhängt, gradlinig aus der Arbeit der Jugend herauswächst: „Jugend und Bühne", herausgegeben von Pallat und Lebede, erschienen bei Ferdinand Hirt, Breslau. Es ist aus einer Tagung hervorgegangen, in welcher Vertreter der verschiedensten Kreise, der Unterrichtsbehörde, der Lehrerschaft, des Wandervogel, der Laienspiele, der Landschulheime an das Problem des Jugendspiels herantraten. Es ist von höchstem Wert, daß diese Stelle der Entwicklung durch Veröffentlichung festgehalten wurde. Sie bedeutet einen erstmaligen Zusammenschluß von Kräften, die vorher unabhängig und ohne einander zu kennen, für sich arbeiteten. Auch die Verbindung mit der Berufsbühne wurde an dieser Stelle hergestellt. Die einzelnen Beiträge kommen von entgegengesetzten Richtungen und verbinden Theorie und Praxis zu einer sehr glücklichen inneren Einheit. Dem Referat eines Universitätsprofessors über die Stellung des Jugendspiels in der Kulturbewegung steht eine Straßenszene „Beim Kartoffelanstehen" gegenüber, von einer Mädchenklasse zwischen den Stunden improvisiert. Unter den Ansatzpunkten für die Pflege des Jugendspiels, die Luserke am Ende des Buches zusammenstellt, wird auch die Verschmelzung mit der Musik gefordert. Die Musik zu dem Märchenspiel „Der gläserne Spiegel" Luserkes von August Halm ist vollständig beigegeben; sie ist voll einfacher, natürlicher, klanglicher Frische.

In Verbindung mit Walter Kühn gab Lebede ein musikalisches Lesebuch für Schule und Haus unter dem Titel „Von Musikern und Musik" heraus (Verlag G. Freytag, Leipzig). Der sehr glückliche Gedanke, wie in der Geschichte, auch in der Musikgeschichte Quellen sprechen zu lassen und gleichzeitig durch Auswahl aus dem Schrifttum über Musik die Entwicklungslinie durch die Jahrhunderte nachzuziehen, findet hier eine umfassende Verwirklichung. Der Stoff ist in eine Reihe meist kurzer Artikel eingeteilt. Sie umfassen Zeugnisse der Musiker selbst, Briefe, Anekdoten, biographische Skizzen oder geschichtliche Einfühlungen, alles für den Ausgangspunkt der Arbeit in der Schule gedacht und zum Weitersuchen anregend. Bei der Vielheit des Gegebenen wäre es undankbar, nach den Gründen für manche Auslassungen zu fragen; im allgemeinen muß den Herausgebern für das Geschick gedankt werden, mit dem es ihnen gelang, von den einzelnen Persönlichkeiten und Epochen ein so reiches Bild zu geben. Die schwierigste Aufgabe war dabei freilich, bei der Wahl der Verfasser eine innere Höhe aufrecht zu halten. Hier wird eine spätere Auflage vielleicht noch einigen Ausgleich schaffen können und Stücke, welche die Merkmale ihrer Herkunft aus Zeitschriften oder Tageszeitungen noch allzu sehr in sich tragen, durch hochwertigere ersetzen.

Einen ähnlichen Versuch macht Paul Mies in der Weidmannschen Bücherei (Verlag Weidmannsche Buchhandlung, Berlin). Seinen beiden ausgezeichneten kleinen Heften setzte der Umfang wesentlich engere Grenzen. Was aber innerhalb dieser Grenzen geleistet worden ist, verdient höchstes Lob. Mies stellt verschiedene gegensätzliche Bezirke gegeneinander: ausgewählte Stücke aus Sage und Lied, monographische und kulturhistorische Skizzen, „Romantische Stimmen" und Kritisches. In der ersten Rubrik findet sich beispielsweise ein Stück aus dem Nibelungenlied, die Cäcilienlegende von Kleist und das Tanzlegendchen von Gottfried Keller. Notenbeispiele, einige geschlossene Musikstücke und sehr feinsinnig ausgewählte Bildreproduktionen machen die Hefte zu einem kleinen Schatz. In der gleichen Reihe veröffentlichte Mies Gesänge aus „Wilhelm Meister" in Vertonungen von Zelter, Schubert, Mendelssohn, Franz und Brahms, teilweise in Gegenüberstellungen des gleichen Liedes bei verschiedenen Komponisten, wiederum mit eingefügten Stücken aus der Literatur. Hier sind wertvollste Anregungen für den neuen Musikunterricht in der Schule gegeben.

„Des Volkes Seele in seinem Lied" nennt Helmuth Pommer eine (im Bärenreiter-Verlag zu Augsburg erschienene) Einfühlung in eine Reihe der bekanntesten Volkslieder. Die „Einfühlungen" des Verfassers beziehen sich freilich fast nur auf die Texte und bedeuten eine (meist höchst fragwürdige) Umschreibung ihres poetischen Gehalts. Wenn Pommer die innerlich große Weise des alten Abendliedes „Nun wollen wir singen das Abendlied" hernimmt und sie uns durch Sätze wie: „Das Gestirn des Tages erlischt, Dämmerung sinkt auf Busch und Hain, im fernen Grund der Schlag der Nachtigall. Dann tiefes

Schweigen. Alles ruht, nun geh auch du zur Ruh, mein Herz!" nahe zu bringen sucht, so ist das ein Verfahren, das schärfste Ablehnung verdient. Es scheint fast ein Glück, daß Pommer sich auf die Texte beschränkt hat und nicht auch die Melodien in seine „Einfühlungen" einbezogen hat; das Unheil wäre sonst noch größer geworden. Es ist nicht recht verständlich, wie der der Jugendbewegung dienende Verlag ein solches Buch, das doch wohl hoffentlich nicht als ein Beispiel für die Arbeit der Singgemeinden über den Wirkungskreis des Verfassers hinaus aufgefaßt werden darf, herausbringen konnte.

5.

NEUAUSGABEN

Von hier aus führt der Weg zu einer Reihe von Neuausgaben, welche teilweise ihren Ausgangspunkt in der Schularbeit haben. In engstem Zusammenhang mit dem vorigen steht eine Sammlung alter und neuer Weisen für Jugendchöre von Ernst Scharfe und Adolf Strube „Das Jahr in Liedern" (Verlag Merseburger, Leipzig). Wir stehen nun auch auf der neuen Grundlage der Musikarbeit in der Situation, daß jeder, der in dieser Arbeit steht, sein eigenes Liederbuch herausgeben zu müssen glaubt. Und da ist die Frage nach dem Eigenwert einer solchen Sammlung vielleicht besonders scharf zu stellen. Für das vorliegende Buch ist sie bedingungslos zu verneinen. Seine Abhängigkeit von andern Quellen, besonders von Jödes „Musikanten" bezieht sich nicht nur auf die Auswahl und das Satzprinzip der Lieder, sondern großenteils auch auf die Sätze selbst. Während Scharfes Sätze ein im ganzen eigenes Gesicht haben, stehen die Sätze von Adolf Strube teilweise in einer solchen Abhängigkeit von Jödeschen Sätzen, welche (etwa in „Kein' Feuer, keine Kohle" oder „Den geboren hat ein' Magd") die Grenzen alles Erlaubten überschreiten.

Im Zusammenhang mit dem Volkslied soll der vollständigen Veröffentlichung russischer Volkslieder mit dem Klarviersatz von Rimsky-Korsakoff gedacht werden, welche der Verlag von W. Bessel in Paris in vornehmer, weiträumiger Wiedergabe publiziert. Als wertvolle Ergänzung zu den hier schon früher erwähnten Volksliedveröffentlichungen Möllers, als eine der wichtigsten Wurzeln für das Verstehen der russischen Volksseele und der russischen Kunstmusik, bedeuten diese Lieder gerade in unserer Zeit und in unserer Lage eine starke Bereicherung. Überall finden wir auch die Spuren Mussorgskijs. Die Ausgabe ist viersprachig und macht uns so auch die teilweise außerordentlich wertvollen Texte zugänglich.

Im Verlag von Max Hesse, Berlin, erschien die Sammlung „Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten" von Hugo Leichtentritt aufs neue. Eine ausführliche Einleitung zeichnet die Entwicklungslinien der Hausmusik, eine Auswahl von Proben, welche von Minnesängern über das mehrstimmige und einstimmige Kunstlied bis zur Suite des 18. Jahrhunderts reicht, erschließt Leichtentritts Buch seiner praktischen Bestimmung: ausgewählte Schätze früherer Jahrhunderte unserer lebendigen Musikübung wieder nutzbar zu machen.

Die gleichen Ziele verfolgt die Sammlung „Musik im Haus“, welche der Volksvereins-Verlag in München-Gladbach herausgibt. In ihr bearbeitet K. H. Pillney Orgelstücke von Vivaldi, Pachelbel u. a. für Klavier, während er in einem andern Heft Proben aus der Cembalo-Literatur gibt. Die kleinen Hefte sind gute Ergänzungen zu den umfassenderen Beispielsammlungen. Auch neue Hausmusik soll gepflegt werden; für sie stehen eine Abendkantate von Kraft und Kinderlieder von Rüdinger, welche freilich beide Grenzen für ihre Verwendung in der Hausmusik in sich selber tragen.

Ein wertvollstes Stück alter Instrumentalmusik: Schlicks Orgel- und Lautentabulatur wird durch eine Publikation des Ugrino-Verlages lebendig gemacht. Der Weg in die Praxis ist nicht ganz so kurz und bequem, sondern verlangt Arbeit, aber diese ist lohnend. Von einer andern Seite kommt Reichenbachs Uebertragung ausgewählter zweistimmiger Gesänge der „Bicinia“ Georg Rhaus an das 16. Jahrhundert heran (Beiheft des „Musikanten“ von Jöde, im Georg Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel). Die Kraft, welche aus dieser zweistimmigen Polyphonie strömt, kann als eine neue lebendige Quelle für unsere Musikarbeit nutzbar gemacht werden. Ein Höhepunkt reifer und starker deutscher Polyphonie, die mehr als je vorher berufen ist, zu uns zu sprechen, wird durch dieses kleine Buch erschlossen.

Von einer andern Seite her kommt die Sammlung „Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit“ von Johannes Wolf; sie erschien gleichzeitig mit dem ersten Bande einer Musikgeschichte in der Sammlung „Wissenschaft und Bildung“ (bei Quelle und Meyer, Leipzig). Unter den vorhandenen Beispielsammlungen gibt es keine, die sich an Vollständigkeit und synthetischer Durchdringung der gesamten älteren Musikgeschichte mit dieser vergleichen kann. Sie beschränkt sich im wesentlichen auf die Zeit bis oder kurz nach 1600, und leuchtet hier in die bisher dunkelsten Ecken hinein, in die Frühzeit der niederländischen Polyphonie, in den Hymnus, die frühe Motette, den Responsoriengesang und die ältere deutsche Liedkunst. Alles ist sing- und spielbar, so wie es da steht, und führt unmittelbar an den Weg zur Musikgeschichte heran, den wir heute immer mehr suchen: nicht zu lesen, sondern zu erfahren und zu erleben. Darum ist das vorliegende kleine Buch nicht ein Leitfaden für den Lehrer, sondern ein Weg zur alten Musik für alle, die ihn suchen.

Eine französische Sammlung soll in diesem Zusammenhang noch erwähnt werden, die „Edition Nationale de Musique Classique“ des Verlages Senart, Paris, in der Emile Chaumont alte Geigenmusik herausgibt und dabei in größerem Umfang auf Franz Benda kommt, von dem er einige Sonaten in ausgezeichneten Bearbeitungen vorlegt; auch Leclair ist mit Duos für zwei Violinen vertreten. Loser ist die Verbindung mit den Quellen in einer Reihe von Violinstücken Willem de Boers nach Handschriften unbekannter niederländischer Tonsetzer aus dem 18. Jahrhundert (bei Gebr. Hug, Zürich). So wie sie hier vorliegen, erscheinen sie mehr als Schöpfungen des Herausgebers und sind

anspruchslose Gebrauchsmusik. Von strengster Haltung ist die von Casimiri herausgegebene Sammlung von Chorwerken der römischen Schule der Edizioni „Psalterium" in Rom, welche Palestrina, Vittoria und einige ältere Meister enthält.

6.

SAMMELBÄNDE

Unter den zusammenfassenden Publikationen und Jahrbüchern stehen an erster Stelle die Kongreßberichte der letzten Jahre. Zwar steht der Bericht über den Leipziger Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft noch aus, doch sollen wenigstens die vorliegenden beiden Werke, wenn auch nur kurz und unvollständig, erwähnt werden. In höchstem Maße ergiebig zeigt sich auch nach Ausweis des gedruckten Berichtes der Internationale Kongreß in Basel zum Jubiläum der Schweizerischen Musikgesellschaft. Die öffentlichen Vorträge von Abert und Adler geben im allgemeinen mehr große Zusammenfassungen (außer Nef, der sich mit Sebastian Virdung beschäftigte). Aber gerade eine Reihe der kleinen Sektionsvorträge zeigen ein tiefes Eindringen in beinahe alle Probleme der Musikgeschichte. Das erste internationale Zusammenarbeiten der Fachgenossen hat sicherlich, getragen durch den wohl allen Teilnehmern unvergeßlichen allgemeinen Charakter des Zusammenseins, fruchtbarste Beziehungen geschaffen. Der Bericht erschien bei Breitkopf & Härtel, Leipzig. Wertvollste Ausblicke ergibt auch der Bericht über den Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (bei Ferdinand Enke, Stuttgart). Leider ist es hier nur möglich, die Themen der musikalischen Vorträge wenigstens zu nennen, in deren Rahmen Abert über geistliche und weltliche Elemente der Musik, Schünemann über Beziehungen zwischen zeitgenössischer und exotischer Musik, Moser über die Stilverwandtschaft zwischen den Künsten und Mersmann über eine phänomenologische Grundlage der Musik sprachen.

Einige Jahrbücher seien hier noch gestreift; zunächst das von Abert redigierte Mozart-Jahrbuch (im Drei Masken-Verlag, München). Sein zweiter Jahrgang enthält eine Reihe von Aufsätzen von Jöde, Gerber, Blume u. a. Gerade die Arbeiten dieser drei Verfasser bilden in ihrer Gesamtheit eine beachtenswerte Grundlage für die formen- und stilgeschichtliche Erforschung des Mozartschen Kunstwerks.

Der Almanach der Deutschen Musikbücherei (Gustav Bosse Verlag, Regensburg) hat sich in seinem fünften Bande (1926) auf die Wiener Musik eingestellt und bietet in einer Reihe von Aufsätzen erster Autoren ein Gesamtbild von Fülle und Farbigkeit. Einige musikalische Märchen und Novellen, sowie Reproduktionen von Bildern Hans Wildermanns wenden sich an ein breiteres Publikum und betonen die populäre Seite des Buches. „Deutsches Musikjahrbuch" nennt Rolf Cunz einen Sammelband, in dem er (im Verlag Reismann-Grone in Essen) unter verschiedenen leitenden Gesichtspunkten Aufsätze von teilweise sachlich ausgezeichneter Höhe zur Einheit ver-

bindet. Diese Sachlichkeit der zweiten Hälfte wird allerdings durch die leitende Idee der ersten erheblich beeinträchtigt. Sie erweist sich als „Blutbekenntnis... für eine reinliche Scheidung deutscher Musik von jeder andersartigen", als eine in Buchform gekleidete Polemik gegen alles Junge und Neue von bedauerlichem Tiefstand. Die Autoren, welche sachliche Aufsätze beisteuerten, haben von der Gesamthaltung des Buches offenbar nicht immer ausreichende Vorstellungen gehabt, das gleiche ist von einigen Verfassern der in der Einleitung publizierten Anerkennungsschreiben (schon diese Tatsache kennzeichnet die literarische Haltung des Buches) anzunehmen, unter denen sich auch das Kultusministerium befindet.

7.

## MUSIKALISCHE VOLKSBÜCHEREIEN

In mehreren neuen Formen ist der Gedanke einer musikalischen Hausbibliothek in den letzten Jahren wieder aufgegriffen worden, in bemerkenswerter Form in den „Musikalischen Volksbüchern", welche Adolf Spemann und Hugo Holle im Verlag J. Engelhorns Nachf. in Stuttgart herausgeben. Hier steht zunächst einmal ein Buch im Mittelpunkt des Problems: „Das Konzert", ein Führer durch die Geschichte des Musizierens in Bildern und Melodien von Kathi Meyer. Das ist ein sehr glücklicher Weg, den die Verfasserin hier beschritten hat und zudem ein origineller: Proben aus allen Kulturphasen in faksimilierter Wiedergabe des Originals und dahinter in Übertragung, sehr fein ausgewählte bildliche Darstellungen des Musizierens, beides unter leitende kulturgeschichtliche Begriffe gefaßt und durch Anmerkungen verbunden. Ein Buch, wirklich für Laien, aber keine verdünnte Fachliteratur, sondern ein unmittelbarer Weg zu den Quellen, welche stark und bildhaft sprechen. Der verbindende Text entspricht der Haltung des ganzen Buches auf das glücklichste: es vermittelt umfassende Anschauung und reiches Wissen in anregender Form. Mir scheint dieses Buch zu den besten zu gehören, die für Laien geschrieben wurden.

Ein Problem bedeuten die in der gleichen Sammlung erschienenen „Erinnerungen". Es sind die von Eugenie Schumann, das Bild Hans von Bülows, von seiner Gattin gezeichnet, und Wilhelm Kienzl's umfangreiche Autobiographie. Ein reiches Zeitbild ist in allen diesen Büchern enthalten; die Generation Wagners, Liszts, Bülows und Brahms' erscheint unter der Perspektive des Persönlichen, lebendig Geschauten. Das ist zweifellos eine Bereicherung, eine Fülle von Bausteinen. Ob das aber Volksbücher werden können, besonders wenn man nicht an die wenigen Älteren denkt, die aus persönlicher Nähe zu diesen Büchern greifen, sondern an ein jüngeres Geschlecht, dem diese Zeit immer ferner rückt? Wieviel schon entgleitet und überflüssig wird, zeigt Eugenie Schumanns Buch, deren Erinnerungen bereits aus zweiter Hand kommen.

Einen andern Weg beschreiten Spemanns Volksbücher mit der Veröffentlichung von Karl Blessingers „Grundzüge der musikalischen Formenlehre". Blessingers Buch gehört zu den besten, welche über musikalische Form geschrieben worden sind. Es einbezieht in weitestem Umfange stilgeschichtliche

Probleme und gibt ein reiches Material. Soweit man seinen Ausgangspunkt gelten läßt (er bezeichnet die Gegenlage zu der eingangs bei Kurth gekennzeichneten), ist ein weites, umfassendes Bild geschaffen, welches den Formbegriff, wenn auch nicht als ein innerlich lebendiges, so doch als ein Glied historischer Entwicklung herauslöst und eine Enge durchbricht, in der die meisten ähnlichen Zusammenfassungen bisher verharrten.

Auch Reclams musikalische Veröffentlichungen gehen weiter. Die kleinen Bändchen der populären Biographie, die neu oder in neuen Ausgaben vorliegen (Wetz: Franz Liszt, Steinitzer: Tschaikowsky, Niggli: Franz Schubert), sind in ihren einfarbigen Pappbänden auch äußerlich eine geschmackvolle Gabe. F. W. Franke gibt in einem sehr guten kleinen Heftchen Texte und einführende Bemerkungen in Bachs Kirchenkantaten.

8.

## MUSIKGESCHICHTE

Einige Arbeiten wissenschaftlichen Charakters seien noch erwähnt. Der Verlag von Kistner & Siegel in Leipzig beginnt mit Veröffentlichungen von Untersuchungsreihen des Berliner und Erlanger musikwissenschaftlichen Seminars. Die ersteren gibt Hermann Abert als „Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft" heraus, als ersten Band Studien zur Vorgeschichte der Suite von Friedrich Blume, eine aufschlußreiche Arbeit über die Frühzeit der Instrumentalmusik, besonders die „Basse Danse", als zweiten Band eine stilkritische Untersuchung von Rudolf Gerber über den Opernkomponisten Johann Adolf Hasse. Die Untersuchung beruht auf einer eingehenden Analyse des Hasseschen Arientypus, der aus zahlreichen Beispielen abgelesen wird.

Diesen Veröffentlichungen reihen sich die des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Erlangen an, die Gustav Becking herausgibt. Der erste Band ist eine Geschichte der Gigue von Werner Danckert, welche die Entwicklung dieses Suitensatzes in der englischen, französischen, italienischen und deutschen Musik verfolgt und bis zu ihrem Aufgehen in die Sonate weiterführt. Die Arbeit zeugt von einem überdurchschnittlich weiten Blick für die Zusammenhänge und erhebt sich durch die Betonung des Grundsätzlichen über die Enge einer stofflichen Gebundenheit.

9.

## MUSIKTHEORIE

Die Erwähnung Blessingers gibt Anlaß, eine Reihe neuerer Werke über Musiktheorie in diesen Zusammenhang zu stellen. Die Harmonielehre von Bruno Weigl, welche bei Schotts Söhne in Mainz erschien, macht den Versuch, wenigstens in ihren Anfängen melodische und rhythmische Werte einzubeziehen, bleibt aber in ihrem Schwergewicht auf Modulation und Alteration vollständig in der bewährten Richtung. Stellt man sich auf diese ein, so ist Weigls Buch, besonders durch die Fülle seines Anschauungsmaterials, eine gute Hilfe. Johannes

Schreyers Lehrbuch der Harmonie und der Elementarkomposition erschien (bei Merseburger in Leipzig) in einer fünften Auflage, welche in ihren analytischen Teilen, besonders durch Einbeziehung älterer Literatur erheblich erweitert wurde.

Walther Howards „Lehre vom Lernen" (im Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel) geht von neuen Gesichtspunkten aus und versucht, die Wurzeln eines Vorgangs loszulösen, welcher sonst, vielleicht mit Unrecht, vorausgesetzt wird. Doch scheint mir, daß hier Spekulation Erkenntnis und Schau so stark überwiegt, daß die Fruchtbarkeit der Arbeit gefährdet wird.

Herbert Eimert macht (bei Breitkopf & Härtel, Leipzig) den Versuch einer atonalen Musiklehre von dem Ausgangspunkt der Zwölftonreihe aus, doch handelt es sich hier zunächst mehr um Anregungen als um einen Aufbau. Immerhin ist hier zum ersten Male die Basis für eine theoretische Verallgemeinerung gegeben, auf welcher weitergebaut werden kann. Ein stilgeschichtliches Kapitel versucht, die Brücken zur Vergangenheit zu schlagen.

Zwei Einführungen in das musikalische Hören liegen mir vor. Fritz Reuter entwickelt es in einem (bei C. F. Kahnt, Leipzig, erschienenen) Büchlein auf psychologischer Grundlage. Er geht von der Psychologie der Technik aus und von dort in das Innere, nicht des Kunstwerks, sondern des Hörers. So gibt er mehr einen Unterbau für die Ästhetik als eine Grundlage für diese selbst. Die psychologische Musikästhetik aber wird in diesem Buch eine Reihe nützlicher und anregender Formulierungen finden. „Über die Art, Musik zu hören", läßt sich auch Siegfried Ochs in einer kleinen Schrift (im Werk-Verlag, Berlin) vernehmen, doch bleibt seine Plauderei hinter dem Thema zurück und in der Außenfläche, sowohl der Musik wie des Hörens, stecken.

10.

## ZUR OPER

Nicht ganz in den Grenzen dieses Themas steht das in glänzenden Farben gemalte und urlebendige Bild, das Adolf Weißmann vom Dirigenten unserer Zeit entwirft („Der Dirigent im 20. Jahrhundert", im Propyläen-Verlag, Berlin). Weißmann gibt nicht nur Dirigentenprofile, sondern stellt, auch da, wo er Persönlichkeiten schildert, das Problem in den Vordergrund. Ein Einleitungskapitel geht der Entwicklungslinie nach; auf ihrer Höhe erheben sich Zeichnungen von Mahler, Strauß, Walter, Furtwängler und anderen, auch ausländischen Meistern des Taktstocks. Das Buch spricht stark zu der Zeit, aus deren Erleben es geschrieben ist.

Aus der Kulturgeschichte der Oper erwächst Alfred Holtmonts Schrift „Die Hosenrolle" (bei Meyer & Jessen in München erschienen). Holtmont geht von der Trachtengeschichte aus, faßt das Verkleidungsproblem mit Geschlechterwechsel kulturgeschichtlich und psychologisch und beleuchtet es in seiner Bedeutung für die Bühne. Dabei fallen auch Schlaglichter auf die Bedeutung

dieses Problems für die Oper, das Verhältnis von Charakter und Stimmlage, Kastratenwesen und Verwandtes.

Ernst Eulenburgs Kleine Partitur-Ausgabe zieht in wachsendem Umfange auch die Oper in den Kreis ihrer Veröffentlichungen. Eine Reihe der bekanntesten Opernwerke liegen in Partituren vor: Fidelio, Freischütz, Zauberflöte und Figaro. Die Bedeutung, welche diese kleinen Taschenpartituren für die musikalische Erziehung eines gebildeten Laienpublikums haben, kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Aber während die Partitur des Streichquartetts vor allem der praktischen Aufgabe des Mitlesens dient, scheint hier auf den ersten Blick die Auswertung dieser Ausgaben ferner zu liegen. Um so höher ist der Publikationswert der vorliegenden Partituren anzuschlagen. Die Opernpartitur, dem Laien bisher ein Mysterium, mehr verborgen als verhüllt durch die kurzen Einblicke im Theater, erschließt sich nun in allen ihren feinsten Zusammenhängen. Für den Figaro, für welchen Hermann Abert eine Einleitung geschrieben hat, die weit über den Rahmen dieser Vorworte hinaus in die Stilprobleme des Werkes eingeht, sind auch die Seccorezitative beigegeben. Das ganze feinverschlungene Nervensystem des Werkes liegt bloß, das Orchesterbild wird in seinen Einzelfarben erfaßt. Bei dem Interesse, das gerade in unsern Tagen wieder für die Oper besteht, ist dem Verlag zu wünschen, daß sein Werk, für dessen wissenschaftliche Höhe die Namen seiner Herausgeber bürgen, weiteste Anerkennung fände.

Hans Mersmann (Berlin)

# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Erscheint monatlich — Der Bezug erfolgt durch alle Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen oder durch den **Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße 40.** Fernruf: Rheingau 8819 · Postscheck-Konto: Berlin 102166 · Die Auslieferung besorgt **Breitkopf & Härtel, Leipzig und Berlin** · Der Preis des **Einzelheftes** beträgt 60 Pfg., das Abonnement **jährlich** 7,20 Mark, **vierteljährlich** 1,80 Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter.

Schriftleitung: **Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreu-Straße 12.** Fernruf: Bismarck 1025

Zusendung von Manuskripten ist nur nach Anfrage erbeten · Allen Anfragen ist Rückporto beizufügen.

Fünftes Jahr | Berlin, Oktober 1926 | Heft 10

INHALT:



UMSCHAU:

Verantwortlicher Schriftleiter:
Dr. H. Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2

Verlag: Melos-Verlag G. m. b. H.,
Berlin-Friedenau

Druck: Berliner Zentral-Druckerei G. m. b. H.,
Berlin SW 48, Besselstraße 21

Alexander Jemnitz (Budapest):

# ABSOLUTER GESANG

## 1.

Jeder mit Sprache gepaarte Gesang besitzt, infolge dieser Bindung, schon an und für sich programmatisches Gepräge. Denn nicht allein der zu logischer Satzfolge verkettete Wortsinn, sondern auch die anschaulich erhalten gebliebene, lebendige Wortwurzel erweckt Ideenverbindungen, leitet und formt die dem Text vermählte melodische Linie vom ersten, Begriffe auslösenden Wörtchen an und zwingt sie, sich in ihrer Eigenart zumindest nicht wider die seinige zu kehren. Im Auseinandergeraten des textlichen und musikalischen Elements liegt nämlich jener Grenzfall, wo der natürliche Protest auch — oder gerade — des primitiven Zuhörers einsetzt. Ein textlicher Stimmungskomplex erfordert als Mindestmaß die ihm nicht beziehungslos zuwiderlaufende musikalische Behandlung. Für letztere ist freilich kein gemeingültiges Gesetz schaffbar, da zuweilen gerade die krasse Gegensätzlichkeit zwischen Text und Musik den beabsichtigten zwiespältigen Unterton ergibt, wie in den Siegfriedsszenen des heuchlerisch zutunlichen Mime. Hier entscheidet lediglich der Gesamteindruck, das überzeugend Notwendige der gefundenen Form, die jedoch unter allen Umständen zum bloßen Kompromiß verurteilt bleibt: zum Versuch, die Eigenlebigkeit der melodischen Linie nach Möglichkeit zu wahren und sie dennoch mit dem gesungenen Wort und seiner doppelten Funktion — als sowohl phonetisch rhythmischen wie Vorstellung erweckenden Faktors — in Einklang zu bringen . . . Je realistischer nun die Veranlagung eines Komponisten ist, desto sklavischer wird seine melodische Linie der textlichen folgen, in rationalistischem Trachten nach erschöpfender literarischer, poetisch psychologischer Ausdeutung und Untermalung der einzelnen Wortwerte am Detail haften bleiben und hierdurch zur Sprunghaftigkeit angehalten, schließlich zerbröckeln. Anderseits tritt der idealisierende Wille stets im großzügigeren Streben danach hervor, über die einzelnen auseinandertreibenden Wortassoziationen eine zusammenfassende Bogenbrücke zu schlagen, den Stimmungsgehalt geschlossener Textabschnitte als einheitliches Ganzes festzuhalten und erst die solcherart gewonnene Synthese in Musik aufzulösen.

Die Situation offenbart sich somit bereits bei ihrer ersten flüchtigen Dar-

legung: der auf absolut musikalisches Sichausleben gerichtete Wille der melodischen Linie fordert möglichst unbeeinflußte, ungehemmte Entfaltung in eigenster Sphäre. Je häufiger und methodischer diese Linie infolge Rücksichtnahme auf den außermusikalischen Wortsinn umgebogen, durchbrochen und im Endergebnis aufgelöst wird, je gebieterischer also ein poetisch psychologisches Moment das rein musikalische beherrscht, desto „charakteristischer“ gestaltet sich der Gesang. „Charakteristik“, als realistische Zustandsschilderung, ist jedoch dem Wesen der über alles konkret Bedingte erhabenen absoluten Musik fremd, ja feind. Bei einer Kunstgattung, die, wie die Oper, das Darstellerische vom bühnendramatischen Gesichtspunkt aus als oberstkommandierendes Prinzip gelten und walten lassen will und muß, ist daher ein freies Aufblühen der Gesangslinie in jenem selbstherrlich ungehemmten, ideal musikalischen Sinne von vornherein unterbunden.

Der in seinen Ausdrucksmitteln vorsätzlich bescheidene Lösungsversuch Glucks, eine organischere Bindung zwischen Text und Musik durch sparsame Stilisierung und gewissermaßen Entsinnlichung beider Elemente herbeizuführen, ergab nur eine puritanisch strenge Variante des an sich auch weiterhin unausgeglichenen Verhältnisses. Ihr folgte die grundsätzlich üppigere Zweiteilung Wagners, der die poetisch psychologische Ausdeutung des Wortsinns in das Orchester hinunter verlegte und der Gesangsstimme die Nachahmung des sogenannten „natürlichen Tonfalls“ auftrug. Die aufs Befolgen naturalistischer Sprachakzente abgerichtete Singstimme flattert in Wagners systemgetreuesten Recitativen gehorsam aber mangels Motivbildung und eigentlicher Liniengestaltung im tiefsten Sinne unmelodisch neben dem seine vorgangerläuternden Fäden logisch weiterspinnenden Orchester einher. Das philologische Intervallenzickzack oberhalb der Bühne und die viel gehobenere, bedeutsamere Tonwelt unterhalb derselben stehen einander fast beziehungslos gegenüber und lassen in den Abschnitten ihrer systematischen Durchführung — außer der bloßen tonartlichen Zusammengehörigkeit — fast keine harmonische Totalitätswirkung aufkommen. Wo eine solche dennoch erscheint, entsteht sie durch direktes Verneinen des eigenen Prinzips: entweder infolge Nachgiebigkeit des Orchesters, im Sinne einer mit der Bühne gemeinschaftlich gesteigerten Realistik, wie beim Walkürenritt, Feuerzauber und Waldweben oder infolge Einlenkens der Bühne, im Sinne idealisierter, über naturalistische Lautliebhabereien hinausragenden Sprachbehandlung, wie beim Liebesduett Siegfrieds, Tristans und

beim Meistersingerquintett... Die Schwungkraft der Phantasie, mit der Wagner an solchen überwältigenden Stellen entfesselter Eingebung unbekümmert von seiner ästhetischen Richtschnur abwich, ist längst aufgefallen und mehrfach erörtert worden. Wider seine sonstige Grundthese baute er sodann ganze Phrasen und Perioden über einer einzigen Silbe auf und kehrte dadurch wieder zur absolut musikalischsten Art des Operngesangs, zu der vom sowohl begrifflich wie lautlich auswirkenden Wort befreiten K o l o r a t u r zurück. Sie ist — zumindest in ihrer Idee — das Mittel, einem Kernwort, als dem Träger bedeutsamer Gefühls- oder Gedankeninhalte, größte Spannkraft zu verleihen, indem sie von den wortklanglichen Elementen melodisch-rhythmische Impulse erhält und lang ausschwingend wiederum die wortbegrifflichen Elemente stimmhaft in sich auflöst . . . Wagner selbst suchte den ihm bald vorgeworfenen Widerspruch mit verschiedenen Erklärungen über solche Kühnheit zulässig, ja erforderlich machende „Höhepunkte der dramatischen Situation“ zu begründen und zu rechtfertigen, obzwar vom operndramaturgischen Gesichtspunkt betrachtet, eine derartige Übereinanderschichtung der Szenen — deren jegliche den Gipfel des dramatischen Geschehens (wohl immer nur von der ihr vorbehaltenen Seite her aber ganz) erklimmen sollte — eigentlich unstatthaft ist.

Diese zwiespältige Gegenüberstellung von realistischer Bühne und idealisierendem Orchester muß aber noch auf ein weiteres Bedenken stoßen. Wagner meinte, mit seiner Tonfallimitation der „natürlichen Sprachmelodie“ gefolgt zu sein. Ohne auf diesbezügliche, mannigfache und sehr anfechtbare Hypothesen hier näher einzugehen, vermittelst derer — je nach Bedarf der Beweisführung — der Gesang ebensowohl aus der Sprache, wie die Sprache vom Gesang abgeleitet zu werden vermag, ist das ursprüngliche Musikverhältnis der seit Jahrtausenden umgewandelten, entvokalisierten und abgeschliffenen germanischen Wortstämme nebst deren eigentlichem, zur indischen Verwandtschaft hinleitenden Klangwert wahrscheinlich unrettbar verloren gegangen, jedenfalls aber ungleich lautgesättigter und akzentreicher gewesen als das steife, in schematisch wiederholten Intervallensprüngen sich ergehende Muster, das uns Wagner in seinen recitativisch gehaltenen Szenen vorsetzt . . . Das seiner Grundidee nach der Wagnerschen „natürlichen Sprachmelodie“ polar entgegengesetzte italienische S e c c o - R e c i t a t i v leidet in musikalischer Hinsicht unter der in Allerweltsdiktion aufgelösten, unverbindlichen

und deshalb wenig überzeugenden Typenmäßigkeit seiner spröde auseinanderfallenden, weil durch kein triebhaftes Element, kein formgestaltendes Motiv aufgegriffen und weiterentwickelten Keimzellen. Sein musikalisches Material kommt und geht mit den auftretenden und verschwindenden Worten, die hier aber lediglich als Funktionäre des rein sachlich Wissenswerten erscheinen und die Möglichkeit einer geschlossenen melodischen Linienbildung vollends hintertreiben. Während der Wagnersche Recitativstil die — schlechterdings unlösbare — Frage, ob dieses oder jenes Silbenpaar zum Zwecke eindringlichster „Charakteristik" als großes oder kleines Intervall darzustellen sei, in den Vordergrund rückt, demnach die Wortphonetik, das spezifisch klangliche Element der Sprache, zur ausschlaggebenden Rolle erhebt, steht beim Secco-Recitativ der Wortsinn, somit letzten Endes der Satz, als Begriffe vermittelndes Element der Sprache, an entscheidender Stelle. Dieses Doppelverhältnis des Gesangs zum Wort, als zu einem teils begrifflichen, teils lautlichen Phänomen, wurde geschichtlich demnach in zwei schon durch den Geist ihrer Grundeinstellung voneinander getrennten Stilarten des Opernrecitativs ausgebaut; wobei die auf rationalistischer Pflege des Wortsinns beruhende romanische Form und ihr Endziel: die klare Textverständlichkeit, der Musik nur Beschränkung und möglichst unauffälliges, bescheidenes Verhalten auferlegten, die homogenere, das Wort von der materieverwandten phonetischen Seite her einbeziehende germanische Form hingegen eine naturgemäß gesündere musikalische Sphäre schuf und viel reichere, entwicklungsfähigere Früchte trug.

Durch die Gliederungsweise, Betonung und Klangfarbe seiner Lautbestandteile bildet das Wort — von seinem Stimmungsmoment ganz abgesehen — eine sowohl in melodischer, wie rhythmischer und koloristischer Beziehung unerschöpfliche Fundgrube wahrhaft musikalischer Anregungen. Bei seinem phantasiebeschwingten Gebrauch vermag es befruchtend, erfrischend und steigernd auf die Ausgestaltung des musikalischen Organismus einzuwirken. Als ein Musterbeispiel hierfür sei die instrumentale Durchführung des Wortes „Spitze" aus dem zweiten Akt der „Götterdämmerung" angeführt. Der aus eindringlichster Deklamation abgeleitete und scharf rhythmisierte Quintensprung wird hier nicht nur, gleich anderen zwar ebenfalls aus bedeutsamen Kernworten gewonnenen aber mehr stimmungshaften als unmittelbar aus dem Tonfall geborenen Gebilden (wie „Rheingold", „Nothung" — dessen Oktavsprung eigentlich dem Anfang des Schwertmotivs entstammt — oder „Weltesche")

vom Orchester aufgegriffen, weitergewoben und kraft erinnernder Wiederholung zu symbolischer Wirksamkeit erhoben, sondern von der in ihrer dafür geeignetesten Mittellage wie mit Menschenzunge dreinfahrenden Trompete auch in seiner ganzen Menschenstimmenhaftigkeit, ja in seinem ursprünglichen Lautwert bewahrt. Durch das in der Schwurszene stechend herausgesungene Motiv wird uns der tödlich rächende Speer so plastisch verlebendigt und die Assoziation nicht nur begrifflich, sondern auch lautlich so endgültig fixiert, daß wir bei der meisterlichen instrumentalen Wiederholung das Wort „Spitze“ gleichsam rekonstruiert, buchstabengetreu artikuliert zu hören vermeinen. Der Wortsinn zieht hier über die gemeinsame Verbindungsbrücke — seinen phonetischen Gehalt — ins Bereich der Musik ein: der akustische Lautwert der Sprache bildet somit den Übergang, der zwischen ihrer Begrifflichkeit und der eigentlichen Tonwelt vermittelt. Wenn ein ästhetisch gerechtfertigter Prozeß der Textvertonung denkbar ist, so scheint es dieser zu sein . . . Die vom Wortklang zum Wortsinn fortschreitende Sprachbehandlung offenbart mithin eine vom zerrissenen, in der Materie — wie Webers „Euryanthe“ — steckengebliebenen und wahrer melodischer Linie deshalb entbehrenden Intervallenzickzack bis zur idealen Höhe Beethovenscher Wortsteigerungen emporragende Entfaltungsskala, also uneingeschränktes Gebiet, während die einseitige Kultur des Wortsinns zur aussichtslosen Verkümmerung des musikalischen Moments, die Alleinherrschaft des Wortklangs aber zur halb impressionistischen, halb philologischen, dem Gebiet der Musik jedoch kaum weniger fremden „Charakteristik“ hinführt.

2.

Wesentlich anders und günstiger als in der Oper fügte sich das Verhältnis zwischen Musik und Text im Oratorium, das meistenteils auf allgemein bekannten Abschnitten der Heiligen Schrift fußte. Da infolgedessen die genaue Vertrautheit des Textinhalts — zumal in religiösen Zeitläuften — bei der Zuhörerschaft einfach vorausgesetzt werden durfte, genoß auch der textbehandelnde Komponist die Vorzüge dieser ungleich weiteren Spielraum gewährenden Selbstverständlichkeit. Er war des Beleuchtens, Näherbringens — gewissermaßen: erstmaligen Vorführens — des Stofflichen viel eher und leichter enthoben als der außergewöhnliche Einzelschicksale und selteneres persönliches Satzgefüge vertonende Opernkomponist. Vorbildlich ausgeglichene Harmonie zwischen Text und Musik finden wir deshalb am

ehesten in geistlichen Arien, vor allem bei Bach und namentlich dort, wo er sich seiner deutschen, bis in ihre Wortwurzeln erlebten und für ihn demzufolge vollinhaltlich darstellbaren Muttersprache bedient. Indem er dann verschiedene Kernworte, die er anfangs nur flüchtig streifte, bei jedesmaliger Textwiederholung abwechselnd unterstrich und vieldeutig herausmeißelte, einmal bei dieser, dann bei jener Auffassung verweilend, einmal diese, dann jene Grundstimmung verdichtete, wahrte er dennoch stets die strenge Einheit der all diese Einzelheiten umfassenden und einbeziehenden melodischen Linie, also letztlich: der Form, ja dehnte dieselbe hierdurch überhaupt nur aus. Die Perioden, die er baute, schlossen sich zu höchste menschliche Weisheit und Würde atmenden Variationen sowohl des musikalischen wie des textlichen Leitgedankens zusammen, wie später nur noch einmal: in Beethovens Neunter Symphonie.

Der im Oratorium somit bereits deutlicher als in der Oper spürbare Drang nach freizügiger, mehr im allgemeinen als im besonderen textgetreuer Gestaltung der melodischen Linie tritt im Lied noch unzweideutiger hervor. Hauptsächlich im Volkslied, das uns das Urverhältnis zwischen Gesang und Gedicht überliefert, ein zweifellos kostbares und lehrreiches Vermächtnis bildet, aber an sich ganz abseits erfundene, im Stimmungsgehalt nur ungefähr entsprechende Melodien mit der Dichtung vereint. Diese Ehe ist keineswegs zwingend und einmalig, ja ohne weiteres lösbar und wandlungsfähig, da erfahrungsgemäß zahlreiche Volksweisen seit jeher zu einem bevorzugten Vers, sehr viele Verse wiederum zur nämlichen Lieblingsweise hinzugepaßt worden sind: sie muß weit eher als williger Zusammenschluß zweier zwar selbständiger, aber fügsamer und durch ähnlichen — wenn auch nicht gleichen — Ausdruck einander unterstützender Teile betrachtet werden. Die tiefgründige und auf das Kunstlied angewandte Erkenntnis dieses Umstands formulierte Mendelssohn seinerzeit in der arg mißverstandenen Forderung nach einer ohne textliches Beiwerk, ja selbst ohne Begleitung fortbestehenden, lebensfähig prägnanten Liedmelodie. Seine heilsame Forderung wird nach der Epoche des schlimmsten Verfall bedeutenden, rationalistischen Deklamationslieds — da jedes aufwärts geführte „hinunter" und absteigende „hinauf" Anstoß beim (nun glücklich überwundenen) bravnüchternen Wagnerianer erregte — heutzutage just von unseren modernsten Liedkomponisten wieder gebührend beachtet und erfüllt. Sie trübt sich jedoch zur falschen Forderung, sobald sie die geschlossene Linie nur durch deren weitestgehende

Unverbindlichkeit gegenüber dem Text durchzusetzen weiß und das Heil in bloßer Flucht, in absolute Haltung vortäuschender Beziehungslosigkeit erblickt: sobald sie des Wortes als Klang und Sinn entraten oder den melodischen Bogen gar dawider zu spannen sucht. Das mit geringen Ausnahmen lose Volksliedverhältnis zwischen Melodie und Tonfall ist zwar von unbestrittenem entwicklungsgeschichtlichen, aber von keinem fortschrittlichen Belang und in jenem von ebenso unbedingten wie verworrenen Anhängern der „Natürlichkeit" allzuoft mißbrauchten Sinne primitiv, in dem das Wissen um den Neandertaler Menschen uns noch keine Rückbildung zu ihm nahelegt. Die Paarung der beiden Liedelemente ist verpflichtend; sie hat Konsequenzen zu ziehen oder gerät ins Unnotwendige und Spielerische. Diese Konsequenzen rollen jedoch insgesamt die Grundbeziehung des Komponisten zum Gedicht auf. Je eifriger ersterer des letzteren sich zu bemächtigen trachtet, desto perspektivischer enthüllt er die Situation: das unumgängliche Doppelverhältnis der Musik zum Vers als Klang und Sinn.

Jeder mit Sprache gepaarte Gesang verliert infolge dieser Bindung, schon an und für sich sein absolutes Gepräge. Im belehrenden — bei Opernaufführungen wie bei Liederabenden freilich nur allzu häufigen — Fall, daß der Text in seinem Hauptzusammenhang unverstanden bleibt, pflegen die einzeln daherflatternden Worte trotzdem fast zumeist erhascht zu werden. Solch losgelöstes, in keine Satzsphäre gebettetes Einzelwort beweist die bei planvoller Lenkung hilfreiche, in der Entfesselung aber verderbliche Macht der außermusikalischen Vorstellungskraft am einleuchtendsten, weil es aus seinem Funktionskreis gerissen, ohne Bestimmung herankommt und nach jeglicher zielwidrigen Seite hin Assoziationswege einschlagen kann. Zufällig exponiert, bricht es somit nicht allein den Zauber des Absoluten in der Musik, sondern zerstört auch deren zweite Zone und sprengt jenes Tor an ihr, durch das die Prosa der irdischen Wirklichkeit sogleich in brutaler Totalität auf den entrückten Zuhörer einzustürmen vermag. Gerade diese überwältigende Vieldeutigkeit befähigt jedoch das bewußt isolierte und hierdurch zum Tragpfeiler konzentrierter Ideen auserkorene Einzelwort, zu strahlendsten Höhen der Symbolik emporzufliegen und von dorther den ihm innewohnenden Edelgehalt auszuströmen, wie das im Unbegrenzten erlöschende „ewig" in Mahlers „Lied von der Erde". Ein perzipiertes Wort allein genügt schon für sofort einsetzende Begriffsverkettungen, die desto ablenkender und zerstreuender auseinanderlaufen, je direktionsloser es

aufgefangen wurde. Das unperzipierte Wort hingegen — jeder in einer uns nicht geläufigen Sprache gehaltene Gesangsvortrag muß dies bestätigen — wird vom Gehör als zwar zu bloßer Artikulation zusammengeschrumpftes aber nichtsdestoweniger unentbehrliches Begleitmoment des Singens empfunden. Die Immanenz dieser die Menschenstimme physiologisch ergänzenden Artikulation findet indirekt just durch die in letzter Zeit wiederholt unternommenen und lediglich einen einzelnen Vokal — besonders das zu Tode gehetzte „a" — oder auch mehrere andere Selbstlaute beibehaltenden Versuche zur Absolutisierung des Gesangs ihre aktuelle Bekräftigung. Dieses „Los vom Text" ist, sobald wir die dem absolut veranlagten Musiker schmerzlich naturwidrigen Eigenschaften des poetisch psychologischen Elements in Betracht ziehen, durchaus begreiflich, ja naheliegend. Solch eingefleischter, nach gefügigsten Werkzeugen seiner Einfälle ausspähender Instrumentalkomponist umwirbt sehnsüchtig die unvergleichlich vollzählige Familie des menschlichen Klangkörpers; er möchte jenseits aller ihm lästigen Textverbindlichkeit trällern, „wie der Vogel singt", obschon der Vogelgesang im Grunde auch nur unter die uns nicht geläufigen Sprachen gehört und der brünstig schmetternde, gefiederte Liebhaber seine erotischen Versicherungen gewiß höchst unmißdeutbar der Gefährtin kundgibt. Derart absoluter Gebrauch der Singstimme erreicht wohl bei stilsicherer Nebenordnung dieser Stimme und der übrigen Instrumente — seinen künstlerischen Rang bereits durch solche Nebenordnung selbst bestimmend — öfters recht reizvolle Klangeffekte, entschleiert aber deren lediglich koloristische Beschaffenheit illusionsverloren, sowie die Stimme das Hauptgewicht erhält und stilistisch übergeordnet, solistisch hervortritt. Ihr lautberaubtes, entfärbtes, leeres Gebaren hinterläßt dann alsbald einen matten, unangenehm absichtlichen und prinzipienfest langweiligen Eindruck. Die durchwegs auf demselben Vokal vorgetragene Weise verflacht in aufreizend lautarmer Monotonie und fordert die berechtigte Frage nach einer annehmbaren Ursache derartig willkürlicher Selektion heraus.

Dieser Eindruck des dürftig Mechanischen, phantasielos Unüberzeugenden schwindet beim Einführen mehrerer Vokale keineswegs, da ihrem Alternieren die physiologisch benötigte und gewünschte Vervollständigung durch Konsonanten mangelt. Die einseitige Beschränkung der sprachlichen Materie auf Selbstlaute scheitert schlechterdings an ihrer eigenen Engherzigkeit, indem sie die phonetisch üppigere Lautgruppe, die spezifisch farbenerzeugenden, schallimitierenden und den

Vokalstrom gliedernden Konsonanten — also die rhythmische Ingredienz der Sprache — aussperrt. Der Vokal ähnelt einer anfangslos und unendlich, fast abstrakt schwingenden Tonsäule, deren Einkerbung, Konkretisierung von den infolge ihrer realen Ausdrucksenergie für die Dauer unentbehrlichen Konsonanten vollzogen wird. Ist doch selbst ein bloßer Wechsel der Vokale ohne ein dazwischengeschobenes, je nach Rasseeigentümlichkeit mitlautendes „h", „ch" oder „j" beinahe unausführbar. Der Verzicht auf die stärksten Waffen der Sprache, auf Licht und Schatten, auf Schärfe, Wucht und alles Rollen zugunsten des an sich gar zu luftigen, konsistenzlosen Vokals bedeutet deshalb eine blaß ästhetisierende Kastration der Lautelemente.

Konsonanten und Vokale hingegen — bei Außerachtlassen aller sprachlichen Syntax — in scherzhaft launischer Folge aneinander zu koppeln: dieser tatsächlich angestellte dadaistische Lösungsversuch entführt uns schließlich den Bezirken ernsthafter Problematik, weil mutwilliges Durcheinanderrütteln niemals für zwingendes Gebot gelten und befriedigende Ordnung ersetzen wird. Die Syntax der Buchstaben sieht sich durch den einzig überzeugenden Umstand gerechtfertigt, daß sie Worte beschert: Worte, die insgesamt durchaus nicht zufallsweise entstanden sind und deren jeglicher Laut ureigenste Begriffe vertritt und unschätzbare rassenpsychologische Aufschlüsse erteilt. Das Wort wirkt also stets bestimmend auf die Entfaltung der melodischen Linie ein, die mit Erfolg sich ihm nirgends entgegenzustemmen vermag; indem es aber die musikalische Direktive festlegt, will es auch schon sich in der von ihm geschaffenen musikalischen Sphäre auflösen.

Kurt Westphal (Berlin):

# IMPRESSIONISTISCHE UND EXPRESSIONISTISCHE LEBENSFORM

## 1.

Alle Kunst entspringt im letzten Grunde menschlicher Angst. Angst vor der rätselvollen, von Gesetzmäßigkeiten höchster Konsequenz beherrschten Schöpfung des Weltganzen, dem er sich als mitgeschaffenes, funktionell gebundenes Wesen unentrinnbar einverleibt fühlt. Angst vor dem Schicksal, das als höchste Kausalitätsform ihn in den Bewegungskreis des Geformten zwingt. Die Form als Universalidee beherrscht und vernichtet das Besondere des Individuellen, das nur sein Träger ist. Weltall ist das Sein, das in äußerster Konsequenz bis in die letzten, kleinsten Atome erfüllt und aufgesaugt ist von der Formkraft, die wir Gott nennen. Form kann nur durch Form überwunden, besser: parallelisiert werden. Formkraft ist auch dem Menschen gegeben. Die Kunst ist ihr Produkt. Durch sie sucht er sich zu befreien; loszulösen von der Verbundenheit seines zoologischen Daseins. Sie wird seine Abwehr gegen Gesetzmäßigkeiten, die ihn beherrschen. Dem Geschaffenen stellt er ein Auch-Geschaffenes gegenüber. Die Kunst rettet seine individuelle Freiheit, macht ihn als objektiv geschaffenes Lebewesen subjektiv schöpferisch. Alle Kunst entspringt anti-natürlichem Drange. Kultur als ihre konsequenteste Erweiterung ist Wille zur Überwindung der Natur; ist Wille zum Bau eigener, unabhängiger Geisteswelt; ist Wille zur Selbstbehauptung, zur Eigengesetzgebung; ist Abwehr und Ausgleich der alles durchdringenden Gott-Kraft. Kultur ist Geistes-Sein, das als eine vom Menschen geschaffene Daseinsform, der Schöpfung: Weltall gegenübersteht. Kunst ist Besiegung Gottes. Und um so größer ist sie, je un-natürlicher, je anti-natürlicher, je eigengesetzmäßiger sie ist.

Kulturepochen sind einheitliche Organismen, sind geprägte Formen, die ausbreitend, die immer größere Kreise um das menschliche Dasein ziehend, sich entwickeln. Kultur ist das Produkt einer Formkraft, die alle Äußerungen menschlichen Geistes umspannt und ihnen die Richtung weist. Um so stärker wird eine Kulturepoche sein, je restloser die ihr innewohnende Formtriebkraft den menschlichen Schaffenskreis bis an seine äußerste Peripherie in ihren Bann zwingt und

nach ihren Gesetzen umwertet; je intensiver sie alles Materielle des Daseins in sich einsaugt und mit ihren Gesetzen beherrscht.

Das Rokoko vor allem besaß jenes „in Form sein“, jene einheitliche Regie des Geistes und des Lebens; jene Formkraft, die rückwirkend sich selbst bindet; die den Menschen zum Träger menschgeschaffener Ideen macht. Doch wie wenige Zeiten besaß sie auch das letzte Viertel des vorigen Jahrhunderts, die Zeit impressionistischer Lebensform.

Die zentrale, beherrschende Kraft, die der Bewegung des Lebens den Rahmen spannte, ist der zersetzende, zerfasernde Intellekt: Sezierende Analyse sein Produkt. Auflösung alles einheitlich Ganzen in seine Atome als seiner kleinstmöglichen Teile bezeichnet den Sinn der Zeit. Die Idee Gott, von aller Metaphysik als Achse des Weltganzen gedacht, wird entwertet; die Welt gleichsam entkräftet. Der gedachten Formeinheit: Gott als einer urbewegenden Kraft, in welche die Vielheit der Einzelerscheinungen einläuft und die ihre Vielfältigkeit organisierend bindet, wird die Welt als Summe entgegengestellt. Dem großlinig zusammenfassenden 18. Jahrhundert und seiner Idee einer in einem Zentrum zusammengefaßten und von ihm aus beherrschten Welt folgt die Idee der Welt als einer additiven Form.

Das ist impressionistische Lebensform. Alles Sein wird von ihr und der hinter ihr stehenden Kraft des detaillierenden Intellekts beherrscht. Die Welt als Natur wird zu einer Summe kleinster Wertteile, der Ionen und Elektronen zerbröckelt. Im Politischen lösen die sozialistischen Ideen die Einheit des Staates. Sie atomisieren das Volk als Ganzes durch Heraushebung des einzelnen und Gleichmachung der Teile untereinander. Nietzsche ahnt es: „Das Ganze ist kein Ganzes mehr. Aber das ist das Gleichnis für jeden Stil der Dekadence: jedes Mal Anarchie der Atome, Disgregation des Willens, Freiheit des Individuums, moralisch geredet — zu einer politischen Theorie erweitert: Gleiche Rechte für Alle“.

In der Kunst zerbröckelt die pointillistische Technik in gleicher Weise die Gesamtheit des Gegenständlichen und zerlegt es in seine Elemente. Die Atmosphäre des Lichts, in die es gebettet ist, bindet es zur Einheit, wie der Äther die Atome. Damit tritt in die Anschauung und Formvorstellung an Stelle konzentrisch zusammenfassender Ballung, Tiefe und Richtung — die Breite des Komplexes. Die lineare Kraft der Logik weicht der Häufung kleinster Probleme, die der alle

positiven Werte zerkleinernde Intellekt an ihre Stelle setzt. Höchste geistige Differenziertheit entscheidet. Das größte geistige Teilungsvermögen, seine seelische Atomisierungsfähigkeit ist maßgebend für die Bedeutung eines Menschen: „La sensibilite de chacun est son genie", sagt Baudelaire.

Das Element wird der positive, weil nicht mehr teilbare Wert. Häufung kleinster Werte wirkt Aufhebung eines Zentral-Geistigen. Denn das Geistige sinkt zu einer Funktion der Materie, einem Bewegungsspiel der Atome herab. Dadurch verliert auch der Mensch seine Ausnahmestellung. „Nicht das Ich ist das Primäre, sondern die Elemente bilden das Ich. Das Ich ist unrettbar", sagt die impressionistische Philosophie Machs, die die letzten Konsequenzen dieser Einstellung zu den Dingen zieht. Auch das menschliche Denken ist somit eine physische Funktion, ein biologisches Phänomen. Der Mensch drückt sich selbst als Glied in die Kausalverkettung der Geschehnisse des Weltalls zurück und betrachtet sich als Objekt, als Geschaffenes. Er unterwirft sich allgemein-übergeordneten Naturgesetzen, die ihn als Material einer Riesenformidee beherrschen und der Möglichkeit sittlicher Freiheit berauben.

Damit wird die Welt völlig entgeistigt und entwertet. Denn es fehlt der Maßstab, der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht. Nichts ist positiv. Alles, auch der Mensch, ist funktionell gebunden, ist eine Zusammensetzung aus Elementen, also vorübergehende Erscheinungsform, ist augenblicklicher „energetischer Aggregatzustand" einer Materie, die sich in unaufhörlichem Formenwechsel befindet. Diese materialistische Einheit des Weltkomplexes tritt an die Stelle der dualistischen Distanz: Geist — Materie, Gott — Welt. Mit ihr fällt auch die Distanz: Mensch — Kunstwerk.

Das bewirkt einen Wechsel im Schaffenszentrum der Kunst. Die Materie im Kunstwerk hört auf Mittel zu sein, durch welches seelische Kraft sich offenbart; sie ist Selbstzweck. Sie hebt die Selbständigkeit der Kraft auf, die nur das Attribut ihrer Erscheinungsform ist. Das Schwergewicht wird vom seelisch-energetischen ins sinnlich-substanzielle gelegt. Das Kunstwerk erhält seine Form durch die besondere Art der Zersetzung und Zerlegung der Materie. Nicht der Gehalt, d. h. das Maß an positiver Kraft, ist das Wesentliche, sondern die Technik, die spezifische Art des Vortrages, der Darstellung der Materie. Es gibt also in ihr keine Bedeutung, die hinter dem Gegenständlichen liegt. Impressionistische Kunstwerke sind nicht Sym-

bole einer Unendlichkeit, welcher der Mensch ringend und formend gegenübersteht, sondern Ausschnitte, Teilstücke der Allmaterie, deren Formen der Künstler nachbildet; denn er ist nicht eigentlich aus s i c h heraus schaffend, sondern im wörtlichen Sinne schöpfend, passiv empfangend. Nur durch seine besonders nüancierte Technik erfährt die Welt, wie sie als Eindruck ihn berührt, den künstlerischen Umwandlungsprozeß. Die Technik wird der Geist des Kunstwerks. Die impressionistische Kunst benutzt also die Materie nicht zur Entladung seelischer Energien; an die Stelle gespannter Kraft tritt parallelisierende Reibungslosigkeit. Geistiges und Materielles verschmelzen zur Einheit. Damit erreicht die impressionistische Weltvorstellung ihr Ziel: Einlagerung alles Seins in eine empirische Welt, aller Elemente in die gleichmachende Sphäre des Lichts. Gleichzeitig verliert dadurch auch der Mensch, der auch nur funktionelle Materie ist, das Abstandsverhältnis zur Materie. Mit der Distanz schwindet auch die Spannung, die die schöpferische Kraft gebiert.

Organismen, die den ihnen innewohnenden formalen Keim vollendet haben, müssen notwendig sterben. Die Epoche impressionistischer Lebensform hatte gegen Anfang dieses Jahrhunderts bis in die letzten Konsequenzen ihrer Prinzipien ihre Gestaltungskraft erschöpft und ihr Weltbild geschaffen. Alles Vollendete ist tot; denn es fehlen die Angreifspunkte, die Fortsetzungsmöglichkeiten. Aus der Spannung, die durch die Reaktion des schöpferischen Willens einer neuen Generation erzeugt wird, erwachsen die Kräfte zum Bau einer neuen Seelen- und Daseinsform. In schärfstem Kontrast sollte die neue Geisteshaltung, der Expressionismus, zum Impressionismus stehen. Schon äußerlich, durch den Namen, betonte sie ihren Gegensatzwillen.

2.

Im Impressionismus und Expressionismus prallen die beiden gegensätzlichsten Weltanschauungen aufeinander. Der Impressionismus ist eine Kunst bejahender Lebensfreude, bejahenden Lebensgenusses. Er wird letzten Endes von den Quellen des Vitalen und Triebhaften gespeist, wenn diese Kräfte durch Differenzierung auch aufs äußerste geschwächt sind. Der Expressionismus ist eine Kunst des Jenseitigen, eine kultische, religiöse Kunst. Beide Richtungen verkörpern, in schärfster Einseitigkeit ausgeprägt, die beiden seelischen Grenzen, zwischen denen alles abendländische Denken und Kunstschaffen sich bewegte; deren Synthese das Ziel

aller großen Kunst war. Der Impressionismus entspringt monistischer, der Expressionismus dualistischer Weltanschauung.

Die Welt als Materie war eine Schöpfung impressionistischen Lebensgefühls, die Hingabe an sie und die dadurch bedingte Auflösung der Individualität ihre letzte Konsequenz, die ihr den Tod brachte. Alle große Kunst aber kann nur im bewußten Gegensatz zur Welt der Materie, zur Welt der Sinne entstehen. Alle große Kunst ist unsinnlich; denn das Sinnliche ist dasjenige Element der menschlichen Psyche, welches sie der Welt des Geschaffenen verbindet und seinen Gesetzen unterwirft. Nur das Geistige, als das vom Sinnlichen abstrahierte, vermag Gesetzlichkeiten zu schaffen, die denen des Materiellen gleichgeordnet sind. Das Organ des Sinnlichen in der Kunst ist die Farbe, das des Geistigen die Linie, d. h. die energetische Dynamik. Farbe und Linie, Malerei und Musik sind die beiden Pole, zwischen denen alles künstlerische Schaffen schwankt; sie bezeichnen die zwei Möglichkeiten, zwischen denen jede Epoche zu wählen hat. Ihre Entscheidung bestimmt ihren Charakter. Je nachdem sie sinnlich oder metaphysisch, monistisch oder dualistisch eingestellt ist, wird sie aus innerem Zwange Musik oder Malerei als Ausdrucksmittel ihres Wesens wählen Denn Farbe und Ton tragen schon als Material seelische Voraussetzungen in sich. Eine Epoche starker Malerei wird nie eine solche starker Musikentwicklung sein. Beide Künste sind Antipoden; je stärker die eine ist, um so rücksichtsloser wird sie die andere in ihrem Geiste umformen. Den Impressionismus beherrschte die Malerei und die Musik mußte malerisch werden, wenn sie bestehen wollte. Der umgekehrte Prozeß vollzieht sich im Expressionismus.

Der Alleinherrschaft der Materie folgt die Sehnsucht nach dem Transzendentalen. Die analysierende Intellektualität weicht einer synthetischen Geistigkeit, die bis zur Aufhebung der Materie vordringt. In abstrakten Schöpfungen überwindet sie die Bindungen an das Sinnlich-Materielle. Unabhängig von ihm, baut sie an Formgerüsten, die — nackt — gleichsam uneingekleidete Gleichungen sind. Dem im Geiste der Malerei geeinigten Impressionismus folgt eine Neugeburt der Künste aus dem Geiste der Musik. Die Musik Schönbergs formt die neue Weltanschauung. Alle sinnlichen Werte, die in der Musik liegen, werden restlos aus ihr verbannt. Der Ton hört auf, sinnlich erregende Kraft zu sein; er wird gleichsam Note, d. h. Vorstellungswert, begriffliche Einheit für die konstruierende Form-

phantasie. Die Forderung einer nur noch zu lesenden, rein gedanklichen Musik liegt in diesem Prinzip eingeschlossen. Der Wille zur Unsinnlichkeit treibt in der Harmonik zur Häufung der Dissonanz, die sich bis zu physischem Schmerz verschärft. Eine asketische Kunst entsteht, in wahrhaft mönchischem Fanatismus geschaffen.

Sehnsucht nach dem Transzendentalen drängt zur Kammermusik, zum immateriellen Klang des Streichquartetts. Die Erdenferne letzter Beethovenscher Quartette, die reine Vierstimmigkeit Bachscher Tonkonstruktionen: ihre Synthese schwebt dem schöpferischen Geist als letztes Ziel vor. Eine neue Technik, die Künder ihres Wesens sein soll, muß sich diese neue Kunst schaffen. Die analytische Technik des Pointillismus mit ihrer reichen Skala feinstunterschiedener Farbtöne weicht dem synthetischen Zusammenbauen breiter Farbflächen, die durch das Lineament gebändigt werden. Das Orchester Debussys, reich an klangfarblichen Tönungen wie die Palette Monets, wird abgelöst von dem Kammerorchester mit seinen einfachen Gegensätzen. Der durch die Farbe bedingten Homophonie folgt eine lineare, d. h. klanglich ungebundene Kontrapunktik, deren rechnerische Kompliziertheit sich nur dem Leser der Partitur enthüllt. Das Streichquartett wird der wesentlichste Ausdrucksfaktor expressionistischer Musik. Schönberg, Krenek, Hindemith legen in die Quartettkomposition den Schwerpunkt ihres Schaffens. Nicht mehr Mittel zu Klangkombinationen wie bei Debussy und Ravel, wird das Streichquartett hier eine Summe von vier energetischen Linien, die einen Tonraum begrenzen. Die Musik verwissenschaftlicht sich mehr und mehr. Sie ist nicht mehr subjektiver Ausdruck der Einzelpersönlichkeit, sondern schafft überpersönliche Wahrheiten, allgemein gültige Gesetzmäßigkeiten. Der Begriff der tönenden Mathematik erfährt in der expressionistischen Musik seine reinste Verkörperung.

Die Malerei — völlig in den Bann der Musik geschlagen — versucht, wenn auch auf Umwegen, den gleichen formalen Absolutismus zu erreichen. Wie die Musik will sie in jedem Werk ein in sich geschlossenes Formgefüge hinstellen. Das addierende Wesen impressionistischen Formgefühls brachte den zyklischen Charakter impressionistischer Kunstwerke mit sich. Wie Debussy seine Werke in den Preludes, den Iberia-Suiten, den Masques zu Zyklen vereinigte, so malte Monet an die zwanzig Mal einen Heuhaufen oder die Seine oder die Brücke von Argenteuil; wobei er seine wissenschaftliche Genauigkeit bis zu der Spitze treibt, daß er auf einigen Bildern mit Stunde, Minute und Sekunde die Zeit angibt, zu welcher er

den gemalten Gegenstand in dieser Nuancierung gesehen hat. Im Gegensatz zu dieser Schaffensweise sucht der expressionistische Künstler das Essentielle einer Form von seiner gegenständlichen Einkleidung zu abstrahieren, um es in einmaliger Schöpfung ein für allemal festzulegen. Die breithingestrichenen Farbmassen Pechsteins, Corinths lösen die Farbtupfen Monets, Signacs ab. Das Materiell-Gegenständliche schmilzt mehr und mehr in dem Willen zur absoluten Form. Die Malerei wird eine musikalische Kunst. Unabhängig vom Objekt wird auch sie wie die Musik ein konstruktives Spiel mit Linien und Farben. So entsteht die lineare Kontrapunktik in den Bildern Picassos, Feiningers, die allem Gegenständlichen entrückte Linienarabeske Klees, die wahrhaft „unendliche Melodie“ der Linie bei Kandinsky. Fechter schreibt über letzteren: ‚Eine vielleicht hauptsächlich musikalisch empfindende Seele läßt sich in ihre eigenen Abgründe jenseits aller Einordnung sinken; in die Regionen, wo das unmittelbare Erleben noch frei von jeder Dinglichkeit webt, sucht den Grenzen des Transzendenten durch Ausschalten alles Äußeren so nahe wie möglich zu kommen und das dort Gefühlte ohne den Umweg über die Symbolisierung am Gegenständlich-Bedeutsamen, rein in Form und Farbe zum Ausdruck zu bringen. Seelenlandschaften entstehen so, musikalische Zustände, in Linien und Farben umgesetzt. Der Weg zwischen Gefühl und Ausdruck wird auf das nur irgend erreichbare Minimum verkürzt.“

Alle Kunst steht im Banne der Musik und ihrer abstrakten Funktionalität. Die Dichtung wird mehr und mehr Scheinkunst, da sie sich vom Gedanklichen — vom Standpunkt der Form gesehen ein Materielles — nur schwer entfernen kann. Auf dem Umwege über den Klang konnte sie im Impressionismus farblich, konnte sie malerisch werden. So entstanden d e Gebilde eines Verlaine, Dauthendey, Hoffmannsthal. Ebenfalls durch den Klang versucht die Dichtung musikalisch zu werden. Die Musik selbst weist ihr die Möglichkeiten. Der absolute Chor benutzt keine Texte mehr, sondern nur noch Vokalfolgen als Unterlage. In der gleichen Weise erreicht es August Stramm, sich in dem unbegrifflichen nur auf die rhythmisierte Folge von Vokalen und Konsonanten eingestellten Inhalt seiner Lyrik der klanglichen Immaterialität der Musik zu nähern. Ein Kurt Schwitters zieht soweit die Konsequenzen einer Einordnung der Dichtung in die Vorstellungswelt der Musik, daß er ein Werk: Lautsonate nennt. Das entspricht dem Vorgang von Malern wie Kandinsky, die ihren Werken nach dem Vorbild der Musik nur noch

Opuszahlen geben. (Anderseits gab vorher der impressionistische Musiker Debussy seinen Zyklen malerische Bezeichnungen wie: Estampes, Images.)

Impressionismus und Expressionismus: beide Kunstrichtungen, welche zu ihrer Lebenszeit der westeuropäischen Kultur ihr Gesicht gaben, haben ihre Möglichkeiten erschöpft; beide bieten keine Angleichsflächen für spätere Kunstepochen. Beide sind Vollendungen, keine Anfänge eines Neuen. Zu extremster Einseitigkeit haben sie jene Kräfte gesondert ausgebildet, deren Ringen um die Oberhand und deren wechselnde Geltung die wellige Bewegung abendländischen Kunstschaffens ergab: Trieb — Gesetz, Erregung — Kraft, Vitalität — Konstruktion, Fläche — Raum, Farbe — Linie oder in welche gegensätzlichen Begriffspaare man sie bringen will. Impressionismus und Expressionismus stellen somit gleichsam den Extrakt, die Essenz abendländischer Kunstmöglichkeiten dar. Isolierten sie die beiden seelischen und künstlerischen Fundamentalkräfte aufs schärfste, so fanden sie auch für sie die radikalste und präziseste Formulierung.

Alexander Landau † (Berlin):

## SOZIOLOGISCHE PERSPEKTIVEN AUF NEUE MUSIK

Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf die Herausarbeitung ganz weniger Fälle, wo die Wechselwirkung zwischen soziologischen Kulturbedingungen und künstlerischem Schaffen besonders augenfällig wird. Und selbst hier müssen sie fragmentarisch wirken und können in keiner Weise erschöpfend ein Problem behandeln, das seine eigentlichen Reize und seine ungemeine Bedeutung erst gewonnen haben wird, wenn ein Forscher die Aufgabe übernimmt, den Zusammenhang zwischen Soziologie und Musik durch alle Stil- und Ausdruckswandlungen letzterer zu verfolgen. Im Rahmen eines nach Umfang und Natur einer Zeitschrift begrenzten Aufsatzes aber muß es genug sein, eine Anregung zu solcher Betrachtungsweise versucht und darüber hinaus vielleicht ein wenig Einsicht für die zeitbedingte Notwendigkeit des heutigen Musikschaffens geweckt zu haben.

Bezeichnend für unsere Zeitepoche scheint, wie das schon oft betont wurde, ihr Uebergangscharakter. Man lasse ununtersucht, ob die Bürgerkultur

abgelöst werden soll durch eine „Proletkultur", ob die nationalbegrenzte einer paneuropäischen Platz machen, oder diese einer noch nicht klar erkannten weichen wird, man fürchte auch nicht, daß die Rolle der politischen Entwicklung hier maßlos in ihrer Einwirkung auf die Musik überschätzt wird; der Autor ist sich vielmehr klar, daß die Politik selbst auch erst Folge eines Kulturzustandes, daß nur dieser Kulturzustand aber das Maßgebende für die künstlerische Ausdrucksmöglichkeit einer Zeit ist, und daß gegenüber der Tatsache, daß es z. B. heute eine Maschine gibt, gänzlich zurücktritt die Frage, wem sie gehören wird, ob Coolidge oder Trotzki, ob Ford oder dem Arbeiterrevolutionär — zurücktritt übrigens nicht wegen der prinzipiellen Unwichtigkeit der Frage — sie ist weiß Gott wichtig genug! — sondern weil sie, die Maschine, ihren Herren suchen wird, nach unveränderlichem Gesetz, unbeschadet dem Wunsche des Menschen, der sie zwar schuf und so den Stein ins Rollen brachte, nun aber dem selbstgeschaffenen Gesetz unterliegt, ob er will oder nicht.

Dieser Übergangscharakter macht sich in zweifacher Hinsicht geltend: Einerseits in Dekadenzerscheinungen und Wirkungen des Zerfalls einer im Weltkrieg bankerott gegangenen Zivilisationsepoche, deren Träger das Bürgertum war, nicht das, was man heute unter „Bourgeoisie" versteht, sondern eher das, dessen Verherrlichung Wagner in den Meistersingern gab, damit historisch feinsinnig genug, den ersten Anfang dieser bürgerlichen Epoche aufgreifend, die über Fugger und Welser durch die Wirrnisse der Reformation und des Dreißigjährigen Krieges hindurch immer deutlicher sich manifestiert und unbeschadet der politischen Oberschicht, die äußerlich noch lange Zeit ihre Geschicke zu bestimmen scheint, mit einer innerlich immer eindeutigeren Bestimmtheit die Emanzipation des Bürgertums aufzeigt, bis dieses mit dem vollen Besitz der inneren Autokratie — als Kulturträger wohlgemerkt! — seinen kulturproduktiven Höhepunkt erreichte und nun jene Zerfallsentwicklung einsetzte, die, durch den Weltkrieg katastrophal gefördert, heute noch wirksam ist.

Dieser ganze Bewegungszug findet in dem Gesetz, wonach ein Stein nicht ohne eine nach allen Seiten ausstrahlende Wellenbewegung ins Wasser geworfen werden kann, seine tiefere Erklärung. Als z. B. der Kompaß zu Seeorientierungszwecken erfunden wurde, gab diese Tatsache, nämlich daß eine Einrichtung oder eine Entdeckung, die zu einem ausschließlichen Zwecke gemacht wurde, auf keine

Weise in den Bereichen dieses Zwecks gehalten werden kann, sondern nach allen Seiten in ihren Auswirkungen weitergreift, darüber hinaus den ersten Anstoß zur Entdeckung Amerikas, damit dann zur Eroberung des Meeres und so zur Belebung des Handels. Wer sich seinerseits mit dem Handel beschäftigte, der mußte zu Macht und Ansehen gelangen, die wiederum ihn zum Kulturträger stempelten. So daß es keineswegs unsinnig erscheint, überspitzt zu behaupten, der Kompaß (natürlich ist er hier nur als pars pro toto der damaligen Erfindungen resp. Entdeckungen gemeint) habe die Bürgerkultur heraufbeschworen.

Die Neuentwicklung, die die eben skizzierte abebbende Welle ablösen will, setzt ein mit der zunehmenden Herrschaft der Technik. Nach demselben Gesetz der kleinen Ursachen und großen Wirkungen hat die Maschine, für den Einzelfall geschaffen, die sich zuerst als Feindin des Handwerkers erwies, ihn brotlos machte oder ihn sich mit ihr zu beschäftigen zwang, nicht nur ihn zu einer Macht und einem neuen Kulturfaktor gemacht, sondern sie bestimmt auch immer autokratischer das Gesicht, das unsere Kultur zeigen muß.

Obwohl nun innerhalb dieses Themas diese Strömungen nur insoweit interessieren, als sie unsere Zeit als die eines Uebergangs veranschaulichen, ist ihrer Charakterisierung doch ein verhältnismäßig breiter Raum gegeben worden. Indem nämlich ihre Ableitung aus kleinen Ursachen hervorgekehrt wurde, wird zugleich offenbar, daß man nicht fehl geht, ihre Wirkung, wie dies im folgenden geschieht, noch weiter auszudehnen und ihre spezifische Wirksamkeit auf den heutigen musikalischen Ausdruckswillen zu prüfen.

Wie der Autor glaubt, läßt sich auf ihnen, d. h. dem derzeitigen Stande ihrer Entwicklung, die innere Begründung der beiden Hauptrichtungen in der heutigen Musik, der um Schönberg und der um Strawinsky, ableiten. Um mit ersterem zu beginnen, so ist sein Herkommen von der Romantik und speziell von Wagner-Tristan historisch klar ersichtlich. Tristan selbst aber ist ein Werk, das in sich Zerfallsmomente, allerdings dank der Größe seines Schöpfers noch latent, in so hohem Maße birgt, daß ein Weiterbauen in diesem Sinne, wie es in den Gurreliedern Schönbergs versucht ist, nicht nur uns, sondern auch ihrem Komponisten als Unding erschien. Seit dieser Zeit sieht man Schönberg sich immer mehr von einem Ausdrucksstil entfernen, und zwar bewußt entfernen, der seiner Art unendlich gemäß war und den dennoch überwinden zu müssen Schönbergs

persönliche Tragik, aber auch Größe ausmacht. Er ist mit einer Tradition belastet, die für Wagner noch höchstes Glück war und die ihm zum Verhängnis werden mußte, wollte sich der Zuspätgeborene nicht entschließen, den Kampf mit ihr aufzunehmen. Denn sie abzuschütteln konnte Dem nicht gelingen, der sich liebend auch dann noch zu ihr bekennt, als er sich von ihr abwenden muß. Die Mittel nun, mit denen Schönberg und seine Jünger (denn es ist kein Zufall, daß ein solcher Tristangeist wie Alban Berg zum Beispiel zu ihnen gehört) das auf ihnen ruhende Erbe neu zu verwerten suchen, diese Mittel sind bezeichnend genug formaler Art. Für sie, denen die Tradition fluchhaft anhaftet, gab es keinen neuen Inhalt. In dem weiten Kreise, den ihr vornehmer und philosophischer Geist überschaute, dieser Geist, dessen Wurzeln einer Erde verhaftet waren, die nach Äschylos und Plato Kant und Goethe, Schopenhauer und Nietzsche getragen hatte, in diesem Kreise gab es keine Neuerscheinung, seit langen Jahrzehnten, deren geistiges Erbe durch sie musikalischen Ausdruck hätte gewinnen können. Unsere philosophen- und dichterarme Zeit, unser Überkommenem abholdes Geschlecht konnte ihnen nicht Anregung zum Schaffen sein. Für sie galt es neuen Ausdruck altem Inhalt zu verleihen, der einzig ihnen lebte. Und es ist eine bewunderungswürdige Tat, wahrhaft würdig eines ganz großen Geistes, wie Schönberg hier abbrach und doch nicht brach, abrückte und doch nicht verrückte, wie ihm diese Scheidung gelang, den alten Sinn nicht anzutasten und nur auf neue Art ihn auszusprechen. Hier braucht nicht ausgeführt zu werden, wie das im einzelnen geschah durch Wiederbelebung der alten Polyphonie, die mit Bach vom neuen homophon-harmonischen Stil verdrängt worden war, und der alten Formen, die auch seit Bachs Tode vor Sonate und Symphonie gewichen waren. Wie weit hier der Anteil des einzelnen geht und wie groß der Regers z. B. war, kann hier auch nicht untersucht werden, darf aber wohl in diesem Zusammenhang, der nur Richtungen aufzeigen und erklären will, vernachlässigt werden. Nur eines sei noch betont: Wer die Traditionstreue Schönbergs auf Grund seines Schaffens bestreiten und so den Wesenskern der diesbezüglichen Ausführungen angreifen will, der sei auf Schönbergs Ausführungen in seiner Harmonielehre (3. Aufl. 1922 in Wien, Univ. Ed.) verwiesen, wo er selbst das Wesen des neuen Stiles klarlegt.

Was bei Schönberg sich noch verhältnismäßig schwer erkennen läßt, der Zusammenhang zwischen den soziologischen Bedingungen der Umwelt und seinem

Schaffen, der hier nur insofern evident wird, als sich in Schönberg der Wille zur Überwindung der dekadent gewordenen Tradition, der er doch noch angehört, manifestiert, das tritt klar und eindeutig zutage bei dem anderen richtunggebenden Musiker der Neutöner, Igor Strawinsky.

Ernst Kurth zeigt in seinem Buche „Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts" (Max Hesses Verlag, Berlin 1922) in den Kapiteln, wo er den klassischen und den Bachschen Stil vergleicht, höchst bedeutsame Gedankengänge auf, die sich unmerklich modifiziert auch zur stilpsychologischen Erkenntnis des Unterschiedes zwischen Strawinskyscher und Schönbergscher Technik heranziehen ließen. Er spricht in diesem nicht hoch genug zu schätzenden Werk von der metaphysisch-transzendental in die Weite schweifenden Art der Bachschen Linienführungen und dem sich aus solcher Grundanschauung ergebenden Melodieprinzip, das im gotischen Stil seine architektonische Parallele fände. Demgegenüber stellt er die Sinnenfreudigkeit und Erdverwachsenheit des Klassikers, der in seinem Körpergefühl und in so primitiven Dingen wie dem Schrittmaß Anlaß und Sinn für rhythmische und harmonische Schichtung seiner Musik findet. Bei Kurth wird überzeugend klar, was hier in der Kürze nur angedeutet werden kann: Der Zusammenhang von Zweitaktigkeit und Homophonie mit der Wesensart des klassischen, und von Unendlichkeitssehnsucht und Polyphonie der Stimmführung mit der des vorklassischen Menschen.

Strawinsky, der Skrupellose, der Unphilosophische — seine Textwahl beweist es schlagend — der Nurmusikant, der seine Freude daran hat, wenn seine Musik nur klappert, Strawinsky hat und braucht also auch keine Tradition. In seiner Musik triumphiert Rhythmus und der virtuose Gebrauch des Einzelinstrumentes. Er pfeift auf polyphone Vergrübeltheit — obwohl er als Könner auf ihre stilistische Anwendung nicht völlig verzichtet — er ist in neuer bezwingender Art homophon. Und wenn er voll Begeisterung von einer besonders geglückten Aufführung seiner Musik sagt, es sei „wie bei einer Nähmaschine" gewesen, so spricht das Bände. Ja, hier herrscht die neue Zeit, das Zeitalter der Technik. „Die neue Sachlichkeit" ist nur das Abbild der stählernen Zweckmäßigkeit der Maschinenkonstruktion, der Rhythmus das aufgefangene Echo ihres stampfenden Motors. Polytonalität erscheint als das Gestänge einer Übersetzung. Und wenn der zweitonartliche Ablauf eines musikalischen Geschehens als eine ans Wunder-

hafte grenzende musikalische Übertragung des technischen Vorganges erscheint, daß ein Motor mit Hilfe einer Transmission zwei Räder in verschiedener Geschwindigkeit nach einem stets gleichproportionalen Verhältnis bewegt, so frage ich, ob ein Mensch sich der zwingenden Kraft eines Strawinskyschen Rhythmus wie des folgenden (aus der Geschichte des Soldaten) entziehen kann,



wo die ersten vier akzentuierten Viertel Kolbenstöße einer Maschine zu sein scheinen, die Achtelbewegung aber das Umschalten in die Rückwärtsbewegung, die Achtelpause den toten Punkt und die nunmehrigen synkopierten Viertel die entgegengesetzten Kolbenschwünge offenbar darstellen könnten; und zwar so deutlich, daß man an eine Absicht des Komponisten denken würde, wüßte man nicht, daß sie nicht vorlag. Selbst die Raffiniertheit, die in der Schreibart Strawinskys liegt, und die ihm oft den Vorwurf gewollter Einfachheit eingetragen hat, ist ja auch nur ein Analogon zu der durchdachten Einfachheit der Anordnung einer Maschine.

Philosophisch und musikalisch die Einzelheiten bis zu letzter Exaktheit zu vertiefen, muß sich der Autor natürlich hier versagen. Was aber wesentlich ist zur Erkenntnis, daß der heutige musikalische Ausdruckswillen so zeitbedingt und zeitgebunden und so wenig willkürlich ist wie nur je einer, das hofft er doch skizziert zu haben.

---

[1]) Die Stelle ist im Original komplizierter geschrieben, wird aber hier ihrem Sinn nach am praktischsten so notiert.

# Umschau

## DIE NEUE MUSIK DES JAHRES

(Versuch eines theoretischen Überblicks im Anschluß an das Internationale Musikfest in Zürich, das Kammermusikfest in Donaueschingen und die Tagung für Deutsche Orgelkunst in Freiburg im Breisgau.)

1.

Eine gewisse Spannungslosigkeit der diesjährigen Feste für moderne Musik war nicht nur persönliche Empfindungseinstellung, sondern allgemein faßliche Stimmung. Probleme und Diskussionen sprangen nicht unmittelbar auf; ein beruhigtes, gefügiges Hinnehmen schloß sogar die Donaueschinger Originalmusik für mechanisches Klavier fast selbstverständlich in die allgemeine Bereitschaft ein. Für einen oberflächlichen Beobachter oder auch den Kenner der entsprechenden Veranstaltungen vor zwei oder mehr Jahren könnte sich der Eindruck ergeben: daß „nichts los gewesen" sei. Es gab weder Ueberraschungen, noch Sensationen, noch unerwartete neue Potenz; und doch war etwas sehr Entscheidendes „los": Die Selbstverständlichkeit einer neuen Musik. Opposition ist sinnlos geworden. Eine neue Ebene ist erreicht.

Dies bestimmt zugleich den Stil der aufgeführten Musik, gibt zum mindesten die allgemeinste Gemeinsamkeit, für Zürich mehr die Auswahl, für Donaueschingen schon stark den Stil der für das dortige Fest komponierten Werke bestimmend. Manches Moment aus früheren Werken von Hindemith, Krenek und Schulhoff wird heute schon durch die aufgehobene Bedeutung und Wirkungsfähigkeit des Oppositionellen, Überraschenden hinfällig. Der neue Boden ist ausgekehrt und gereinigt. Eine letzte Rasur übte die Jazzmusik, die selbst jedoch jetzt schon langweilig und meist in einem offensichtlichen Mißverstehen ihrer selbst konzertmäßig und kultiviert wird und auf einer amerikanischen Revue in Paris in ihrer neuesten Form schon recht unwesentlich wirkte.

Der Wirkungswert der Werke muß sich auf diesen neuen Boden einstellen, und hat dies zum Teil auch schon getan. Eine s a c h l i c h e Basis ist erreicht. Man verzeihe die Anwendung dieses schon überbrauchten Schlagwortes und überlege sich die Richtigkeit einer Korrektur an der langsam sich festsetzenden allgemeinen Anschauung: „Sachlich" ist in erster Hinsicht viel weniger der spezielle Stil in Ziel und Idee der letzten Musik als vielmehr die Basis der Einstellung, der Boden, von welchem aus der Komponist arbeitet, auf welchen hinblickend er sich die Wirkungsmöglichkeit seines Werks vorstellt. Nicht-dreiklangsmäßige Klang-

verbindungen, die Erweiterung des Konsonanzbegriffes, übertonal orientierte Formgesetze, Hörumstellungen in der Rhythmik, die Individualisierung der Instrumentation, der Bedeutungswandel in der Verwendung strengerer Vielstimmigkeit und polyphoner Eigenformen, all diese Momente brauchen nicht mehr Anerkennung fordernd unterstrichen werden; sie sind sachliche Gegebenheiten geworden, die nun eine nutzende Ausarbeitung fordern. Es erwachsen für den, der die Situation durchlebt, ganz klar faßliche Aufgaben; Formen wollen erfüllt werden; es ergibt sich die Erkenntnis der Aufgabe. Das Entdecken im Hören, das neue Erleben von unerwarteten Hörmöglichkeiten spielt keine gestaltbestimmende Rolle mehr; die Gestalt stellt sich auf sich selbst, wodurch gerade das Erkennen einer sachlichen Aufgabe möglich wird; der Selbstzweck des Klanglichen erniedrigt sich vor der Gestalt; eine selbstverständliche Ausdrucksbasis ist gewonnen. Zugleich hat sich jedoch auch die Ausdruckswelt selbst stark geändert; und sie mußte sich ändern. Die Erschließung der neuen Klangmöglichkeiten ergab sich in und mit der ungeheuren Ausdruckssteigerung, die wir bis zu jenen Werken hin, die man auch in der Musik expressionistisch nennen kann, erlebten. Man könnte von einer Isolierung des Ausdrucks in jener in ihrer Intensität so sehr gesteigerten Musik, auch oft von einem Leerlauf der Intensität reden, obwohl solche Formulierung paradox ist. Dies war die „moderne" Musik der Jahre nach dem Krieg. Es ergab sich hier die Sprengung der naturgebundenen Dreiklangsakkorde und ihrer impressionistischen Differenzierungen (Nonakkorde, Alterationen usw.), ebenso wie sich in der Malerei eine neue Art der Perspektivität aus der impressionistischen Atmosphäre gestalten — den Zersetzung der natürlichen Perspektive entfaltet hat. Die Steigerung, Übersteigerung des Ausdrucks, die wohl ebenso die Quelle wie auch ein rechtfertigendes und ermöglichendes Element der neuen Klangverbindungen war, ist selbst nun fast völlig zurückgetreten. Ein breiter Bezirk des Dissonanten erhielt die Funktion des Konsonanten, wurde seiner funktionalen Bedingtheiten (Auflösung, Leitton) entkleidet, verlor seinen Intensitätsinhalt. So ergab sich der sachliche Boden für die Ausdruckswelt jener musizierfreudigen, heiteren, formal gestrafften Spielerischkeit, die heute in den verschiedensten nationalen Varianten im Vordergrund steht, und in deren Bereich jenes Moment der „Sachlichkeit", das ich klare Erkenntnis der „Aufgabe" nannte, am greifbarsten vorliegt.

Zugleich mit dieser Eroberung der Selbstverständlichkeit und der Entspannung zu Sachlichkeit und Spielerischkeit hat sich das Publikum der modernen Musik wesentlich geändert. Viele temperamentsmäßig und grundsätzlich Abgeneigte fühlen sich plötzlich interessiert und gewonnen. Diese Beobachtung war an vielen Orten möglich. Die kämpferische Einsamkeit der obenerwähnten ersten modernen Musik, aus welcher sich die neuen Stilgrundlagen entwickelt haben, war eben notwendig mit ihrem Wesen und ihrem ausdrucksintensiven Stilcharakter verbunden (man denke an den langsamen Satz aus Hindemiths Quartett op. 16); ein Stilcharakter, der ja noch in weitem Maße mit dem Geiste des Romantischen, dem prinzipiell Unsachlichen, verknüpft war.

Die neuen Werke, welche für das bisher Gesagte bestimmend waren, sind

vornehmlich: des Spaniers de Falla kleine Marionettenoper „Meister Pedros Puppenspiel“ (in Zürich aufgeführt); Erwin Schulhoffs ganz vortreffliche, kluge, geschmacksichere und musikalische Suite für Flöte, Bratsche und Kontrabaß aus dem Donaueschinger Programm sowie die für dasselbe Fest komponierten Werke für Blasorchester (mißverständlich allzuoft Militärmusik genannt); und als Repräsentant der allgemeinen Tendenz ist die so reich vertretene, nicht-symphonische, konzertierende Orchestermusik zu erwähnen, die besonders in Zürich (Hindemith, Casella, Weill) hervortrat, wenn auch in mancher Beziehung nur der Wille zum konzertierenden Stil als wirklich existent erkannt werden kann.

2.

Es wäre ein großes Mißverständnis, wollte man aus dem Bisherigen einen gewissen Stolz des Erreichthabens, das Entwicklungspathos des kleinbürgerlichen Geschichtsgefühls herauslesen. Nein. Nicht der „erreichte“ sachliche Stil ist für den Gesichtspunkt dieser Darstellung wesentlich, sondern die Tatsache seiner Erfaßbarkeit, der Reifezustand des schöpferischen Wissens um das Gewollte, der dem kritischen Beobachter die formulierende Deutung ermöglicht und somit die Existenz der obenerwähnten sachlichen Basis der Produktion erweist. Irgendwelche Anfänge eines Neuen im künstlerischen Leben liegen stets derart keimhaft verborgen; lange schon geschieht etwas, bevor man es weiß, so daß ein absolutes „Jetzt“ niemals zu fixieren ist; man muß dies den voreiligen Skribenten, die auf die Neuheit von Entdeckungen angewiesen sind, überlassen. Die Künstler lächeln doch nur, da sie es auf ihre Art schon längst wußten. Sinnvoll ist es jedoch, die Faßbarkeit eines Geschehenden festzulegen, eben jenes Wissen um das Existente, um das Gewollte in Worte zu bringen. Diese Bewußtheit ist im strengeren Sinne das, was man mit dem mannigfach umstrittenen Begriffe „Stil“ erfaßt; eine Bewußtheit, die den stilsicheren Zeiten der Geschichte selbstverständlich, uns aber in weitem Maße verloren gegangen war. Stil ist das Wissen, das Bewußtsein in der Gestalt. Dieses Bewußtsein wird uns jetzt wieder erlebbar. In ihm verwirklicht sich die vielberedete Sachlichkeit. Es müssen in diesem Erleben notwendig sachliche Werke entstehen; und man kann nicht sagen: dieses oder jenes Werk zeigt sich (zufällig) in einem programmatisch-sachlichen Stil. Ja, Stil als Bewußtheit, als Haltung, ist wohl selbst „Sachlichkeit“. Und dies ist es: wir gewinnen nun Stil, d. h. eine relative Einigung des Bewußtseins, in der fast grenzenlosen Zersplitterung, die sich dem ersten Beobachten darzubieten scheint. Die Faßbarkeit einer Basis, eben die Sachlichkeit als Situation, verbürgt die Existenz eines „Stiles“. — In dem schwer abzugrenzenden Bereich der Haltungen, die wir mit dem Begriffe „Romantik“ zu umschreiben pflegen, war die Bewußtheit anders gelagert, hatte der Stil als Moment der Produktion eine andere Funktion. Aus dem bisher Gesagten müßte man schließen, daß die Romantik kein „Stil“ gewesen sei. Hiergegen ist zu sagen, daß die Funktion des Stiles — phänomenologisch gedacht — nicht eindeutig festzulegen ist. Es würde zu eingehenden Begriffsanalysen führen,

wollte man diesen Gedanken verfolgen. Gesagt werden kann hier nur: daß es in der Romantik die unendlichen Nuancen der Gestaltung der Einzelwerke waren, die mit der Funktion des Stiles verknüpft waren; das immer wieder Neue war hier. Stilisierung, war hier als Stilprinzip entscheidend, verwirklichte sich hier als ordnende Bewußtheit; jedes Werk, zum mindesten jede Persönlichkeit realisierte hier einen neuen Stil. Das Gemeinsame lag nie im Stil, nie in der Bewußtheit also, sondern in der Tatsache des steten Neu-Seins. Der Stil trat selbst als Besonderheit gewollt hervor. Die „Sachlichkeit" als Moment der Funktion des Stiles verlor ihre Bedeutung als selbstverständliche Basis. Das Wissen um das Gewollte spielte eine andere Rolle; es war dies das Ahnen, es war nur ein Ahnen, das dann auch selbst unmittelbar den Ausdruck bestimmte, in die Ausdrucksstimmung einging. In den typischsten Werken selbst lag ein Suchen, der Hinfluß der Musik war ein Weg des Suchens (wie das Suchen in der 9. Symphonie, die klangzeugende Sehnsucht im „Tristan"). Das Werk konnte im Werden anders werden, als es ursprünglich geplant war — wie ebenfalls der „Tristan". (Ob dies bei Bach möglich gewesen wäre?) Unerfüllt schwebte eine Idee über dem Werk, verband mit seiner Stimmung Ausblicke in Möglichkeiten, die selbst nicht gestaltet sind (das Erlebnis Schumanns). Das Nicht-Erreichen gehörte geheimnisvoll zu der Spannung der immer differenzierteren Harmonien; das Vorgefühl eines fernen Unerreichbaren klang im „Tristan" an und wurde dann einziges Medium, einziger Stoff bei Franz Schreker. Das Ungewußte bestimmte die Form, das Nicht-Wissen leitete den Ausdruck. Das Unbewußte war Prinzip der künstlerischen Haltung. — Und jetzt? Hat solche Einstellung z. B. noch irgend etwas mit Strawinsky zu tun? Wohl fällt ihm „von selbst" etwas ein, doch klärt sich alles in anderer Bewußtheit der Geschlossenheit, des Formalen. Es ergibt sich wieder eine andere Lagerung der musikalischen Grundfunktionen, und zwar in einer Form, die sicherlich mit der Situation der Kunst vor der Zeit des Sturms und Drangs (der Eroberung des Menschlichen und seines Ausdrucks) in Deutschland und sicher auch mit der Zeit vor den Ereignissen der Renaissance in Europa entscheidende Ähnlichkeiten hat. Das Gemeinsame, die Bewußtheit, kristallisiert sich nicht mehr in der Tatsache der immer neuen Besonderheit, sondern in der gesteigerten Allgemeinheit der Blickrichtung. Der Stil wirkt wieder Gemeinschaft schaffend, nicht vereinsamend, wie in der Romantik; seine Funktion hat sich in ihren Grundlagen umgestaltet. Die anders gewordene Bewußtheit erledigt das „Suchen" außerhalb des Werks, gibt diesem somit erhöhte Endgültigkeit (was mit einem zeitloseren Werte nichts zu tun hat!). Die formale Präzision offenbart eine innere Erreichtheit im Gegensatz zur Spannung des Nie-Erreichens. — Die erste Verwirklichung fand diese Einstellung schon im französischen Impressionismus, in der Versachlichung der Stimmung, die schon in frühen Werken Milhauds im Anschluß an Debussy gelingt — wenn auch in Frankreich aus der Tradition des 19. Jahrhunderts heraus eine durchaus andere Basis erhalten blieb, als bei uns. Daß nun bei solcher Umstellung die Problembelastung des Ausdrucks zurücktreten mußte, ist als notwendiges Ergebnis ebenso leicht einzusehen, wie die Tat-

sache, daß Spielerischkeit und Heiterkeit in dieser anderen Ausdruckswelt vorläufig in den Vordergrund treten mußten.

Ich schloß aus der Greifbarkeit der veränderten Basis, die an den neu in die Oeffentlichkeit tretenden Werken zu erkennen ist, auf die notwendige „Sachlichkeit“ dieser Basis und nannte diese selbst „Stil“. Stil wurde als besondere Bewußtheit definiert, die gegen das notwendig „Unbewußte“ des Romantischen abgegrenzt wurde. Die fast immer mißverstandene Bewußtheit, die „Rationalität“ der Moderne, ist somit in ihrer sachlichen Bedeutung erwiesen und verteidigt. (Die einzelnen und verschiedenen Verwirklichungen dieser Bewußtheit, dieser Klarheit, und ihre Übersteigerungen in reinen Intellektualismus müßten natürlich im Speziellen kritisiert werden.) Aus der Stilbewußtheit schloß ich dann zuletzt auf die notwendig sich ergebende Ausdruckswelt: Das Nicht-Suchen, die innere Erreichtheit muß sich in spielerischer Heiterkeit auswirken, wobei mit dem Spielerischen zugleich kontrapunktisch-formale Aufgaben in den Vordergrund des Bewußtseins treten. Die Greifbarkeit eines Stiles also schließt eine bestimmte Art seiner Merkmale ein, ergibt sich aus einer spezifischen Beschaffenheit, aus seiner „Sachlichkeit“. Der heute entstehende Stil ist greifbar in seiner Aktualität, im Tun selbst, in und während seines Geschaffenwerdens in den einzelnen Werken. Der romantischen Haltung entglitt er (der Stil als Bewußtsein) im Schaffen, um sich in die vage Allgemeinheit der vereinsamten Sehnsucht und Poetisierung zu verflüchtigen.

Diese ganze Gedankenfolge ist natürlich kein Beweis. Im Bereich des Gewachsenen, im Funktions- und Gestaltwandel des Geschichtlichen ist ein Beweis nicht möglich. Die Darlegung erschöpft sich vielmehr in einem Kreisgang; aber hierauf kam es gerade an: den Kreis der Sachbeziehungen zu schließen. Denn es ist natürlich kein Verdienst, wie alle Feuilletons von der Sachlichkeit, dem objektiven Stil in der Musik, dem Ende des Expressiven, der Ueberwindung der Romantik zu reden. Wichtig aber erschien es mir, wiederum wie im vorigen Jahre an derselben Stelle und aus dem nämlichen Anlaß[1] sich in diesem kleinen Rahmen dem Versuche einer Destruktion der Schlagworte zu unterziehen, um voreilige Erhärtungen aufzulösen und das wesensmäßige Sich-Ergeben der Sachzusammenhänge auszudeuten. Neben den Einzelergebnissen sollte hierbei hauptsächlich der Erkenntnis gedient sein: daß es sich jetzt nicht um eine neue Nuance (einen Teilfortschritt im Rahmen des „Immer-Wieder-Neuen“) handelt, sondern um eine Änderung der Grundhaltung, die sich durch die Art ihres Neu-Seins von dem jeweils Neuen bei Schumann, Chopin, Hugo Wolf, Mahler und auch Schönberg (welcher ausführlicher zu behandeln sein wird) grundsätzlich unterscheidet. — Es ist übrigens selbstverständlich, daß der Typ des Romantischen hier in einer theoretischen Verallgemeinerung in diese Darstellung eingegangen ist. Es wurde gleichsam von dem durch die Klassik bis zum Wirkungsbeginn Wagners hindurchstrahlenden Einfluß der Tradition des 18. Jahrhunderts, der sich besonders in Tempo, rhythmischem Puls

[1] Vgl. Melos, Jahrg. V Heft 2; E. Doflein: „Fragmente zur Zeitdeutung.“

und den periodischen Gliederungen erhält, abstrahiert, um das damals Neue zu erfassen. Ebenso existiert ja heute — obwohl es hier möglich war, von einem neuen Stil zu sprechen — das Alte (und dies heißt für uns: die Wagner-Tradition) mit fast ungebrochener Stärke fort, was mit einem unvoreingenommenen Blick auf die Tatsächlichkeiten unseres Musiklebens leicht zu erkennen ist. Dies ist auch hier nicht übersehen worden, sondern gibt vielmehr den Hintergrund, vor welchem eine solche Betrachtung erst ihren eigentlichen Sinn erhält.[1]

Erich Doflein (Freiburg i. Br.)

---

[1] Der zweite Teil dieses Aufsatzes erscheint im folgenden Heft.

ui
ei
Si
fa
T.
ni
ei



—

# MELOS

## ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Erscheint monatlich — Der Bezug erfolgt durch alle Postanstalten, Buch- und Musikalienhandlungen oder durch den Melos-Verlag G. m. b. H., Berlin-Friedenau, Stubenrauch-Straße 40. Fernruf: Rheingau 8819 · Postscheck-Konto: Berlin 102166 · Die Auslieferung besorgt Breitkopf & Härtel, Leipzig und Berlin · Der Preis des Einzelheftes beträgt 60 Pfg., das Abonnement jährlich 7,20 Mark, vierteljährlich 1,80 Mark. Nicht rechtzeitig gekündigte Abonnements laufen weiter.

Schriftleitung: Dr. Hans Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2, Bleibtreu-Straße 12. Fernruf: Bismarck 1025
Zusendung von Manuskripten ist nur nach Anfrage erbeten · Allen Anfragen ist Rückporto beizufügen.

Fünftes Jahr | Berlin, Dezember 1926 | Doppelheft 11/12

INHALT:



Mit Beginn des sechsten Jahrgangs wird die Zeitschrift von dem Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, übernommen. Das erste Heft erscheint am 15. Januar 1927.

Verantwortlicher Schriftleiter:
Dr. H. Mersmann, Berlin-Charlottenburg 2

Verlag: Melos-Verlag G. m. b. H.,
Berlin-Friedenau

Druck: Berliner Zentral-Druckerei G. m. b. H.,
Berlin SW 48, Besselstraße 21

Leo Schrade (Leipzig):

# DAS MUSIKALISCHE ERLEBNIS

## I.

Jedes Erlebnis, das sich zu einem künstlerischen organisch differenziert, stellt — vom Standpunkte des Abseitsstehenden aus — die historisch und ästhetisch variable Verknüpfung zweier Faktoren, das Sublimat des psychischen und physischen Lebenselementes dar. In den seltensten Fällen zeigt sich diese Verbindung konstant, nicht zum mindesten schon deswegen, weil jedes einzelne Erlebnis eines plastischen, eines malerischen, eines musikalischen Kunstwerkes jeweils von grundverschiedenen Bestimmungsgesetzen ausgeht, diesen oder jenen Faktor jedesmalig mit einer eigenen, intensiven Schärfe betont. Der sinnliche Eindruck erhebt mit imperativischer Schwere die gleichen Ansprüche wie der seelische. Ja, mir scheint, daß dieser nicht lediglich Vermittlungsorgan ist (wobei nur zu häufig der sinnliche Eindruck mit dem ursprünglichen Sinnenprozeß identifiziert wird), sondern in seiner wesenhaften Bedeutung die Gegensätzlichkeit zu dem physischen Bereich und dessen Werten bildet. Wenn sich also das künstlerische Erlebnis als eine Verbindung zweier an sich gegensätzlicher Faktoren erweist, so folgert schon daraus, daß sich hier die Aufhebung eines dualistischen Prinzips vollziehen muß. Der rezeptive Mensch ist die Verkörperung, in der sich dieses dualistische Prinzip realisiert, und zwar so, daß jeder Faktor an sich und allein für sich einen Ausgleich nicht ermöglicht. Wenn demnach die Erlebnisform in ihren einzelnen Bestandteilen einem Kunstwerk gegenüber immer variiert, wenn jedes Kunstwerk eine eigene Erlebnissphäre, eine eigene für sich abgeschlossene, organische Welt bildet, wenn der Prozeß zwischen Physis und Psyche immer derselbe, d. h. nur als Prozeß schlechthin, das Ergebnis, der endgültige Eindruck dagegen immer ein anderer ist, wenn die nach eigenen Richtungen zielenden Eindrücke des Sinnes einerseits und der Seele andererseits den letztlich dennoch vorhandenen Ausgleich von sich aus nicht herbeigeführt haben, so resultiert notwendig daraus, daß etwas vorhanden sein muß, das den Ausgleich schafft, so daß sich die beiden Faktoren äquivalent oder besser: reibungslos vereinigen. Diesen Ausgleich löst, sich als Normsetzer darstellend, ein von der Vernunft getragenes, ideell-geistiges Vermögen aus, ein „spiritus dei". (Unter „Vernunft" sei hier nicht der reine spekulative Intellekt verstanden, sondern die Gesetzlichkeit eines erhöhten Sehens.)

Allerdings erhebt sich nun die Frage, ob bei dem Erlebnisprozeß in den einzelnen Kunstgattungen der sinnliche und der seelische Eindruck in immer gleicher und einander gleichwertiger Haltung auftreten, oder ob nicht vielmehr in den einzelnen Künsten der eine über den anderen von vornherein und an sich das Uebergewicht hat.

Jede Plastik stellt als Kunstwerk eine in sich abgeschlossene Welt dar, bildet einen Raum, der keinem anderen Wesen eine Existenzmöglichkeit neben sich bietet.[1]) Die plastische Welt hat sich also auf den Punkt einer gewissen Absolutheit hin, der Wirkung und dem Wesen nach, konzentriert, und zwar mit einer derart ausgesprochenen Intensität, daß sie sich gewissermaßen als Fremdkörper unter der Form einer Unberührbarkeit darstellt. Und dennoch bieten sich in der Rezeption Zusammenhänge von wesenhafter Bedeutung. Denn „Plastik haben wir da, wo unsere Fähigkeit, organisch körperhafte Formen aus dem Raume herauszuheben, die gleiche Fähigkeit, die wir sonst rein empfangend auch außerhalb des Künstlerischen anwenden — wo diese Fähigkeit in schöpferisch gebender Weise ausgenutzt wird, wo man ihr neue, vom Künstler gewollte Zusammenhänge anbietet".[2]) Der rezeptive Mensch wird in diesen ihm fremden Raum infolge seiner psychischen Wachheit gleichsam hineingerissen, nahezu hineingestoßen, so daß ihn die eisige Einsamkeit einer Welt befällt, in die er nicht hineingehört. Dieser „Einzigkeitspunkt" (wie ihn Simmel nennt), hat aber nur so lange Geltung, als er nicht die diesseitige Bindung aufgibt, d. h. solange er sich innerhalb der durch die „organisch körperhaften" Formen gesetzten Grenzen bewegt. Anders ausgedrückt: der „Einzigkeitspunkt" der Plastik ist nur dann erreicht, — den Begriff der damit verbundenen Tragik schalten wir hier aus —, wenn er in sich die Möglichkeiten zu objektiven Maßen trägt.

Dem fremden Raum gegenüber erheischt das sinnliche Moment als Gegenpol die latente Existenz in dem dem rezeptiven Menschen legalen Raum, ja es macht sich das Streben fühlbar, den fremden Körper in die Welt des Rezipierenden hinabzuziehen. Diese Diskrepanz, die sich als ein Schwanken zwischen einem fremden und einem natürlichen Raume äußert, wird durch „geistige" Befruchtung

---

[1]) Vgl. Georg Simmel, Philosophische Kultur, „Michelangelo".

[2]) Vgl. Wilhelm Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, I, S. 6.

überbrückt, d. h. es tritt die Bewußtheit der Unfähigkeit ein, im fremden Raum existieren zu können, andererseits das Wissen um das Sein im natürlichen Raum gegenüber dem idealisierenden, transzendierenden Sich-Hinüberdenken. In diesem Augenblick ist die Distanz, die „objektive" Urteilskraft und -fähigkeit erreicht, der Punkt also, in dem sich sinnlicher und seelischer Eindruck vereinigen, sich gegenseitig unterordnen, ohne indessen ihre selbständigen Wirkungen und Werte aufzugeben. Drei wesentliche Merkmale differenzieren sich innerhalb des plastischen Erlebnisses:

der „sinnen-lose" Eindruck,
der empirisch beeindruckte Ausgleich zwischen Physis und Psyche,
die historisch-kritische Einstellung als kollektives Erlebnis.

Wenn wir die Malerei, das Erlebnis dieser Kunst in den Ausmaßen der beiden Faktoren betrachten, so ergibt sich, soweit ich sehe, daß Malerei und Plastik, das malerische und das plastische Erlebnis von verwandtem Wesensursprung, von ähnlichen Willenskräften getragen werden, sich jedoch in ihren letzten Bestimmungsgesetzen auseinanderweiten. Der Raum, den wir in der Malerei erleben, ist ein anderer, er zeigt nicht ein rein psychisches Gesicht, d. h. die Anforderungen, die der malerische Raum an den Erlebenden stellt, werden nicht als ausschließlich seelische Postulate erfahren. Dadurch, daß der Hintergrund des Dargestellten — ein Ausschnitt eines Raumes also, in dem das dargestellte Objekt seine Existenz erfüllt — ermöglicht, diesen Ausschnitt zu weiten,[3]) sich selbst in diesen Raum hineinzudenken oder besser hineinzutasten, ohne daß sich das Gefühl der Fremdheit darin erhebt, ja daß sich gleichsam eine körperliche Relation zwischen dem Schauenden und dem Dargestellten vollzieht, ist das malerische Erleben nicht ein essentiell psychisches, sondern, vom künstlerischen Gegenüber gefaßt, von vornherein eine Einigung sinnlicher und seelischer Eindrücke feststellbar. Denn die sinnliche Anlage mutiert den Raum des Dargestellten ohne Aufgabe, ja ohne wesentlichen Aufwand eigener Gesetzlichkeiten — das Hinübertasten vollzieht sich körperlich — zum eigenen, während sich die psychische Tendenz selbständiger nach der Individualität des Künstlers hin differenziert. Wir ahnen und erleben hier, wenn wir es nicht wissen, eine mit stärkerer Intensität individuell bestimmbare Welt, der wir als Individuen im gleichen

[3]) Vgl. Simmel a. a. O.

Raume nicht fremd gegenüberstehen, der wir nachzugehen vermögen. Es ergibt sich der wesentliche Unterschied zwischen malerischem und plastischem Erlebnis: die Plastik erfahren wir als ein unberührbares Gegenüber, als einen fremden Kosmos, die Malerei als ein gleichsetzendes Daneben, als einen verwandten Kosmos. Die letzten Konsequenzen innerhalb des malerischen Erlebnisses sind wiederum „geistig", sind Erscheinung eines spiritus dei. Denn gegenüber dem „malerischen" Kunstwerk gilt nicht mehr als Letztes das Erfahren eines im gleichen Raume existierenden, schlechthinnigen Individuums, sondern die Realisierung einer gewissen Absolutheit in ihm, die sich in der Form eines dem Relativen übergeordneten, unabhängigen Schicksals offenbaren wird. Wiederum ergeben sich für das malerische Erlebnis drei Phasen:

das sinnlich-seelische Verhältnis zu dem malerischen Raum,
das psychische Erfahren eines unter gleichen Gesetzen stehenden Individuums, als Einzel- oder Gesamtbegriff,
das „geistige" synthetische Erleben einer übergeordneten Absolutheit.

Wir nähern uns der Frage nach dem musikalischen Erlebnis. Hier bieten sich allerdings Probleme, deren Lösung mit noch größeren Schwierigkeiten verbunden ist. Und zwar liegen diese in dem Problem der Musik selbst. Wir unterscheiden gemeinhin in dem Musikwerk (wie in jedem Kunstwerk) eine Welt der „Idee", des Geistes und eine der Form, in der sich die Idee verkörpert hat oder haben soll. Nun ist es unzweifelhaft, daß die Idee als solche ohne sinnliche Relationen allen Geltungswert verliert. Innerhalb dieses sinnlichen Bereiches stellt sich die Idee für sich immer nur einmalig und eindeutig dar; sie hat sich verkörpert, eine Form gefunden. Während dies in den bildenden Künsten sowie der Dichtung unbestritten hervorgeht, stehen wir der Musik nahezu als einem Rätsel gegenüber. Denn hier hat sich die Idee nicht verkörpert, da ihr primär das Attribut der Eindeutigkeit mangelt. (Weil die Musik unfähig ist, eine ganz bestimmte Idee so und nicht anders deutbar darzustellen, ist alle Programmmusik eine contradictio in adiecto.) Es liegt also die Vermutung nur zu nahe, daß man eine Idee innerhalb eines Musikwerkes überhaupt nicht zu suchen hat. Nehmen wir diese Vermutung als feststehend an, so wird sich als einziger Ausweg ergeben, daß Musik lediglich Darstellung einer Stimmung, einer Empfindung bedeutet, also ausgesprochenermaßen Sentiment ist, ein schmerzliches oder freudiges

Nachempfinden. Der Mangel an Eindeutigkeit läßt nicht allein auf das Fehlen jeder umgrenzten Idee in der Musik schließen, er ist auch Beweis genug für die wesentliche Orientierung dieser Kunst, die nicht zu gesetzlichen, bildhaften Vorstellungen mit scharfen Konturen führt, sondern sich in magische Umhüllungen kleidet. Innerhalb des musikalischen Erlebnisses werden wir einem grenzenlosen, nur transzendenten, körperlosen Raum (der Ausdruck „Raum" dürfte daher wenig geeignet sein. Besser wäre vielleicht statt Raum „All" gesagt. Doch sei zunächst — aus methodischen Gründen — der Begriff Raum beibehalten) gegenüberstehen, nicht mit der Realität einer festen, greifbaren Körper- oder Bildhaftigkeit, sondern einer gleichfalls substanzlosen Empfindung. Denn das musikalische Erlebnis ist rezeptiv ein reines Nachempfinden der Stimmung des Künstlers. Allerdings erreicht auch nicht einmal dieses Nachempfinden in allen Fällen den Punkt der Eindeutigkeit, wie es bei den anderen Künsten eintritt. Immer wird die augenblickliche psychische Konstellation des einzelnen eine gewichtige Rolle spielen. Der Weg der Rezeption eines Musikwerkes stellt sich nahezu ausschließlich als immer gleicher dar. Der Raum, in dem sich die Empfindung des Kunstschaffenden bewegt, ist mit dem des Rezipierenden identisch (jedoch ist dieser formenlose Empfindungsraum nicht dem „malerischen" Raum gleichzusetzen). Denn die individuelle Empfindung als Stimmung ist und bleibt niemals spezifisches Eigentum des einzelnen, ihre Attribute sind im Grunde allgemeine, sie ist gewissermaßen präexistent dem Menschen eigen. Insofern als bei der Rezeption eines Musikwerkes nicht mehr ein Ausgleich zwischen zwei einander fremden Räumen erforderlich ist, erklärt sich auch die Spontaneität, mit der die Musik beeinflußt. Der seelische Eindruck, oder besser die seelische Tätigkeit beschränkt sich hier also nur auf ein Nachfühlen einer gewissen Stimmung, wogegen zum mindesten gleiche Bedeutung die physische, die sinnliche Reaktion erhält. Wie schon gesagt, sind die Grundstimmungen des einzelnen präexistent und latent vorhanden. In sich trägt der rezeptive Mensch Berührungspunkte zu dem Empfindungsraum des Künstlers. Und wiederum daraus erklärt sich der soteriologische, jedoch auch der unheilvolle Charakter der Musik. Immer wird das musikalische Kunstwerk eine der latenten Grundstimmungen beeindrucken. Infolgedessen tritt die Gefahr des Maßlosen nur zu sehr in den Vordergrund, da sich die Empfindung des Kunstschaffenden und die Grundstimmung des rezeptiven Menschen summieren.

Angesichts der formlosen Empfindung einerseits, des körperlosen Raumes andererseits, den wir nunmehr treffender „All“ nennen, in das die Empfindung projiziert wird, müssen wir erkennen, daß der „Einzigkeitspunkt“ der Plastik mit dem der Musik nicht identisch sein kann. Denn der plastische „Einzigkeitspunkt“ Simmels ist fraglos Brennpunkt, in dem sich diesseitige und jenseitige Tendenz ausgleichen, transzendent aufwärtsblickend, doch noch immer das Gesicht den Diesseitsbestrebungen zugewandt. Der musikalische „Einzigkeitspunkt“ dagegen ist erst in der absoluten Unendlichkeit, im Beziehungslosen erreicht. Der plastische „Einzigkeitspunkt“ ist der harmonische Teilpunkt zwischen zwei gleichstrebigen Faktoren, der musikalische „Einzigkeitspunkt“, wenn wir ihn noch so nennen wollen, ist letztlich nicht erreichbar, ist gedacht, ist Zielstrebigkeit eines einzigen, isolierten Willens.

Fassen wir zusammen: das musikalische Erlebnis zeigt in Tiefe und Höhe die weitesten Ausmaße. Erst unter gesetzlicher Perspektive formt sich bloßes Empfinden zum wissenden Erleben. Da die Setzung normhafter Schranken gegenüber den summierten Empfindungsmassen eine schwierige (und unter gewissen Bedingungen auch eine schmerzliche) ist, wird ein musikalisches Erlebnis in seltenen Fällen ein künstlerisches. Die Spannweite des Erlebens ist infolge des erreichten Kulminationspunktes des sinnlichen und des seelisch-mystischen Eindrucks eine zu gewaltige, als daß sie sich in dieser entlegenen Distanzierung halten könnte. Tatsächlich wird als häufigstes Resultat erreicht, daß die beiden Antipoden — des Sinnes und der Seele — sich verlieren, ihre eigensten, ihrem Wesen gemäße Wege gehen, so daß das Erlebnis des Werkes als Kunstwerk an Konzentrizität einbüßt — wir stehen getrennt in einer mystischen, entkörperten und einer sinnlichen, entseelten Sphäre. Was die beiden in entgegengesetzten Richtungen tendierenden Kräfte wiederum zusammenschweißt, ist trotzdem die organisch gesetzliche Realität.

## II.

In der Geschichte der Musik dürfte einer der einschneidendsten Wendepunkte durch die Jahrzehnte um 1600 bestimmt werden. Von hier aus möge, rück- und vorwärts, die Herauslösung dessen geführt werden, was wir organisch gesetzliche Realität nannten. Dieser Wendepunkt ist gerade darum so wichtig, weil

von hier ab in der Musik das Subjektive, das Einzelerlebnis mit unwiderstehlicher Gewalt durchbricht. Nicht daß dieser Übergang ein plötzlicher und unvermittelter gewesen wäre. Jedoch prinzipiell willensbewußt wird er erst um 1600. Fraglos kann der Florentiner Schule hierbei die Bedeutung nicht abgesprochen werden. Was sie programmatisch zum ersten Male erstrebte, ist die Richtlinie für alles Spätere. Von hier aus und — man kann sagen: gleichzeitig — von Venedig brach sich das neue Wesen durch. Florenz war gewissermaßen Künderin (für die entstehende Oper), Venedig war in sich geschlossener, traditioneller und darum auch zukunftsreicher.

Die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts (in Italien) ist Revolution und Gesetzlichkeit zugleich, so sehr dies ein Paradoxon zu sein scheint. Was bisher unmöglich war, beginnt hier zu erwachen — der Einzelkünstler, in dem Sinne, daß der Maestro die Künstlerstellung innerlich unabhängig zu sehen begann. Das Mittelalter kannte derartige Sonderungen nicht. Josquin Des Prés, Obrecht, Gombert, Vinders, Okeghem, Mouton und als letzte mittelalterliche (!) Meister Orlando di Lasso, Palestrina, sie alle denken keineswegs subjektiv. (Natürlich ist bei diesen Meistern „mittelalterlich" nicht in dem üblichen Sinn zu verstehen.) Sie bilden innerhalb ihres Standes, ihrer Zunft, ihrer liturgischen Verknüpftheit insgesamt einzelne Typen, Komplexe, in denen nicht sie allein und nur sie, d. h. nur ihr ihnen allein gehöriges Inneres zum Ausdruck kommt, sondern ein Gesamtes, ein geschlossener Zeitraum, in dem sie nur stehen, in dem sie nur mit-atmen. Was sich dabei für das musikalische Erlebnis im Mittelalter ergibt, ist klar. Das, was wir schlechthin persönliches Erleben nennen, gab es nicht, konnte es aus inneren Gründen nicht geben, d. h. nicht ausgeprägt als subjektive Ausstrahlung. Wohl ist das individuelle Empfinden bei Künstlern wie Orlando di Lasso und Palestrina, die schon auf der Grenze stehen, spürbar, jedoch die stärkere Betonung liegt in der Anerkennung des alten Gesetzes. Die Form, die an sich so starr zu sein scheint, verliert in jedem Einzelfalle die tote spekulative Haltung. (Nur dann könnte sie starr genannt werden, wenn sie in abstrakter Gelöstheit gedacht wird. Doch ist Form offenbar etwas Urtriebmäßiges, nicht Füllbares, sondern ein Urphänomen!) Ja, dem mittelalterlichen Musiker fehlt überhaupt der Wille zum Durchbruch. Gerade das Nicht-anders-denken-können hebt auch die Bewußtheit des Gefesseltseins auf. Es gab keine Neuheiten, keine Sprengungen, es gab nur ein Gesetz — und

das lag nicht in der Musik im besonderen, sondern im Mittelalter im allgemeinen. Auch der Wille zur Aussonderung wäre in diesem Falle schon Tat, wäre Aufhebung — wenn auch nur innerlich persönlich — der mittelalterlichen Gesetzlichkeit. Jedoch: er war nicht vorhanden. Das individuelle Erleben, das an sich fraglos statthatte, wurde dem Gesamt unterstellt, war Glied im Körper, so sehr, daß nicht einmal das Bewußtsein der Unterordnung aufkam, d. h. nicht mit dem Symptom der Resignation, vielmehr zeitigte diese Unterstellung positive Wirkungen — das Aufgehen in der Gesamtheit. Können wir also im Mittelalter von einem spezifisch musikalischen Erlebnis sprechen? Zeichen der Musik ist ohne Zweifel der Ausdruck eigensten individuellen Empfindens — als Empfinden ohne jede sinnenhaft körperliche Vorstellung und Deutung. Einen derartigen Ausdruck als bloße Ichempfindung können wir im Mittelalter nicht finden. Die Folgerung wäre, daß es ein mittelalterliches musikalisches Erlebnis nicht gibt. Somit wäre das Erleben des Musikalischen ein Erlebnis der Kunst, des Mittelalters schlechthin, sei es nun der Plastik, Dichtung, Malerei, Architektur oder der Musik. Das Musikalische spielt dabei keine Sonderrolle. Wie der mittelalterliche Mensch in der zeitlichen Gesamtheit stand, so die Musik im Gesamt der Künste. Diese Geschlossenheit, die an Konkretheit das Maximum erreicht hatte, war immerhin das Mittel, das der Musik als solcher begrenzte Realität lieh, mithin die Bedeutung dessen hatte, das ihr die Fülle der Abstraktheit nahm. Letzlich lag in der mittelalterlichen Gesetzlichkeit, unter der Perspektive des gerundeten Gesamtkreises gesehen, die konkret umrissene Räumlichkeit, in die musikalische Schöpfung, musikalisches Erleben einströmen konnte. So negativ jedes musikalische Erleben zu sein scheint — als ein Verschwimmen im Grenzenlosen, — so positiv wird es als an der Realität Gemessenes und Normiertes. Wo zunächst Zielkraft nach einem unseren Vorstellungsmöglichkeiten versagten Bereich sichtbar ist, tritt nun die Klarheit der letzten Grenze ein. Schon die Tatsache der Existenz einer solchen Grenze erhellt zugleich die Faßbarkeit des Raumes, in dem sich das musikalische Erlebnis hier bewegt. Nicht von diesem an sich ist also diese Grenzsetzung erreicht, vielmehr ermöglicht erst durch das Vorhandensein der von dem Kultus bestimmten Gesetzlichkeit, an der sich die eigene Tendenz bricht. Sei es nun in der Monodie des frühen Christentums, sei es in der Mehrstimmigkeit der Kontrapunktiker etwa bis Orlando di Lasso, Palestrina oder

Andreas Willaert, immer bewegt sich das musikalische Erlebnis in fest umrissenen Grenzen.

Wenn es auch nicht mit unüberwindlichen Schwierigkeiten verknüpft ist, diese Grenzen jeweils im Mittelalter zu erkennen und festzulegen, ihre Sichtung wird jedoch strittiger innerhalb der Zeit in der Musikgeschichte, wo der Künstler diese Grenzen bewußt durchbricht und ihnen ihre Bedeutung nimmt, wo die Gefahr zutage tritt, daß Künstler und musikalisches Erleben das Vorhandensein eines Konkreten dem Anschein nach vermissen lassen.

Schon die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts zeigen sich in einem immer stärker werdenden Streben nach Isolierung, innerer Loslösung des Künstlers. Der Musiker will endlich eine individuelle Sprache sprechen, will dem eigenen Erlebnis eine e i g e n e Form geben. Infolgedessen ist hier der Anfang der Schöpfungen zu sehen, in denen sich jedesmalig der Künstler mit der Tradition auseinanderzusetzen hat. Der klarste Spiegel ist immerhin die Instrumentalkomposition. Es vollzieht sich der Bruch nicht etwa mit aller Urplötzlichkeit. Dazu ist die Kraft, gemessen an der Leidenschaft des Willens, noch zu gering. Andererseits ist auch der Wille noch nicht einmal durchgängig so zielbewußt, wie wir anzunehmen verleitet sein könnten. Gewiß ist es in solchen Stadien der Geburt nicht verwunderlich, wenn einzelne Persönlichkeiten mit mehr oder weniger Bewußtheit aus dem Rahmen herausfallen gegenüber denen, — und sie werden in der Mehrzahl sein — die mit Recht Hüter der Tradition sind. Ein derartiger „Stürmer und Dränger“ ist etwa Claudio Merulo (1533—1604). Nicht selten empfindet er die überlieferte Form als Hemmschuh, den er abzuschütteln bestrebt ist, und doch ist er daneben letzten Endes zu scheu demütig, um mit der ganzen Wucht sein Ich aufzutrotzen. Während sein Amtsnachfolger Giovanni Gabrieli (1557—1612) den Ausgleich durch nochmalige Unterstellung unter die Tradition vollzieht, hat sich der Wille Merulos in Girolamo Frescobaldi (1583—1643) realisiert. In ihm hat sich alles verkörpert, konzentriert, er ist die Bilanz der vorigen Jahrzehnte des Schwankens und Gärens. Damit ist auch die Sonderstellung des Künstlers gesichert, und damit ergibt sich die Frage nach dem nunmehrigen musikalischen Erlebnis, die Frage nach dem Gesetz, an dem es sich brechen und feste Grenzen finden soll. Daß dies de facto der Fall war, zeigt deutlich Frescobaldi i n seiner Zeit und Wirkung. Gewiß blickt bei Frescobaldis Werken die Dehnweite seiner Willens-

tendenz durch als Möglichkeit, nicht als vollzogene, fertige Realität. Immerhin steht die Eindämmung sichtbar darüber. Sein neuartiges Verhältnis zur Religion trägt mit Konsequenz die gleichen subjektiven Umrisse wie sein gesamtes künstlerisches Streben. Von der Kirche konnte ihm daher auch nicht mehr das Maß des Ausgleichs gegeben werden. Er fand es in den Gesetzen der Form. In diesen klaren Gesetzen schuf er seinem Werk die Rundung eines Raumes, dessen Peripherie immerhin noch die Vorstellungsgrenze wahrte. Allerdings spannte er die Form so weit, daß recht eigentlich schon in Frescobaldi die Ahnung durchaus neuer Richtungen begründet liegt. Das Mittel, das er seiner Leidenschaftlichkeit als Ausdruck gewinnt, ist die Chromatik, nicht von ihm neu erfunden, doch so scharf in den Vordergrund gestellt, daß sie eines seiner Wesenszeichen geworden ist. Frescobaldi ist den Ersten zuzurechnen, die in die Instrumentalmusik den damals überall erwachenden Zug zur musikalischen Dramatik einführten. Seine Willensäußerungen zielen immer auf eine konsequent aufbauende Steigerung hin. Die Chromatik ist ihm Mittel dazu, den äußeren, überlieferten Formen eine innere durchgehende Linie zu geben. Er hat sich nicht mehr jedesmalig mit der Tradition auseinanderzusetzen, sondern greift nach ihr als nach einem fest umgrenzten Bestand, der die Möglichkeit bietet, seinem übermächtigen Willensdrang eine geschlossene Realität ausgleichend entgegenzusetzen. Kurz, Frescobaldi ist gewissermaßen abschließender Höhepunkt, das letzte Glied einer bewegungsreichen Kette.

All dies erübrigt eigentlich die Frage nach dem musikalischen Erlebnis in und nach Frescobaldi. Wir resumieren.

Gerade die dramatische Zielstrebigkeit erhellt die individuell orientierte Erlebnisform, nun nicht mehr im mittelalterlichen Sinne als Unterstellung unter ein Gesamt, sondern als ichbewußte Sonderung. Und dennoch möchten wir auch hier noch nicht eine besonders musikalische Erlebnisart sehen. Denn das gesetzliche Ausgleichsmittel überträgt sich nur von dem mittelalterlichen Kultus auf die normhaft traditionelle Form. Das allgemein menschliche Erleben Frescobaldis fand die Bannung in die, wie wir schon sagten, räumliche Umgrenzung dieser Formen. Und die Existenz dieser zweifellosen Realitäten formte sein allgemein menschliches Erleben zum künstlerischen, weniger oder kaum sein künstlerisches zum sonderlich musikalischen. Was also hier die oben genannte organisch gesetzliche Realität bedeutet, dürfte offensichtlich sein.

Das 17. Jahrhundert geht auf dem einmal gezeichneten Wege rückhaltlos weiter. Wenn auch schon rein harmonische Prinzipien in gewissen Formen mehr und mehr Fuß fassen, so hat doch noch der Kontrapunkt bis zu einem bestimmten Grade seine Bedeutung. Daraus ist wohl zu ersehen, daß es Formen gab, die rein harmonische Einstellung aufweisen gegenüber denen, die kontrapunktische Bewegung bevorzugen. Die letzten Auseinandersetzungen mit diesen Formen führten hier zur vollen Ausprägung der Fuge, dort zur folgenschweren Bildung der Sonate, wobei Kontrapunkt und Harmonik in immer schärferen Gegensatz treten. Wir wollen uns hier nicht mit den Möglichkeiten des Kontrapunkts im 17. Jahrhundert auseinandersetzen, da er immerhin noch Zusammenhänge mit der Tradition zeigt, sondern unser ganzes Augenmerk auf die Entwicklung des Harmonieprinzips und dessen Bedeutung für das musikalische Erlebnis schlechthin richten. (Allerdings haben auch dem Kontrapunkt temporäre Strömungen, denen ja alle geistigen Erscheinungen unterliegen, ein wesentlich anderes Bild gegeben, doch nicht so, daß auch das letzte Band mit der Ueberlieferung zerrissen wurde. Zum mindesten ist die Anlehnung an die formalen Gesetzlichkeiten als Grundlage anzuerkennen.) Uns interessiert auch an dieser Stelle nicht, daß die Geburt der Sonate auf weit zurückliegenden formalen Aeußerungen beruht, daß sie in direktem Zusammenhang mit der Suite, d. h. einer Folge von Tanztypen steht, die schon in Louis Couperin (1626—1661) eine ganz bedeutende Lösung gefunden haben. Das alles würde uns von unserer Aufgabe nur zu weit wegführen.

Die Sonate, wie sie uns überliefert ist, beruht im wesentlichen auf den Wirkungen und Werten, die die Ausbildung der Harmonie aufgestellt hatte. (Jedoch kennen wir auch die kontrapunktische Sonate etwa bis Händel und Bach, die wir aber in unserer Betrachtung außer acht lassen wollen.) Wenn wir erwägen, daß innerhalb dieses Harmoniewesens die Gesetzesstrenge des Kontrapunktes verloren gegangen ist, wenn wir weiter erwägen, daß in ihm überhaupt nur ein ganz geringes Maß von konsequenter Gesetzlichkeit vorhanden war, und wenn wir andererseits erwägen, daß trotz dieses Mangels die Sonate des 18. Jahrhunderts überragende Werte als Kunstwerk aufgestellt hatte — ich nenne hier nur die Mannheimer und Wiener Schule —, so ergibt sich wohl, daß die Gesetze sich wiederum verschoben haben müssen. Allerdings kann wohl kaum mehr angenommen werden, daß der Ausgleich zwischen menschlichem Willen und künstle-

rischem Ausdruck, von dem wir bisher sprachen, sich an der Form selbst vollzogen habe, wie es bei Frescobaldi etwa zu erkennen war. Dazu bot gerade sie zu wenig an normhaften, „absoluten“ Werten. So ist ohne Frage die neue „organisch gesetzliche Realität“ in den Normen des Vitalismus selbst zu suchen, der eine prinzipielle Form angenommen hatte, wie es bisher nur selten und auch dann nur in Einzelfällen geschehen war. Jeder, der das 18. Jahrhundert kennt, weiß, was gemeint ist. Es genüge dabei der Hinweis auf Mozart.

Daß das künstlerische Erleben im 18. Jahrhundert immer nur ein ausgeprägt individuelles sein konnte, ist bekannt. Da nun die Form selbst soviel Möglichkeiten bot, — aus Mangel an innerer Gesetzlichkeit — dem individuellen Erleben ungehemmt nachzugeben, war der Aufwand des Künstlers an Kräften für die eigene Schrankensetzung ein gewaltigerer als der früherer Epochen. Ja, der Ausgleich im Erlebnisprozeß wurde nur unter ganz persönlichem Verzicht erreicht. Die Herausbildung des Typus des Musikers (nicht Künstlers schlechthin!) hat aber auch ein besonders musikalisches Erleben gezeitigt, das eben das Gepräge der verschwommenen Raumlosigkeit trägt. Immerhin vermochte das 18. Jahrhundert noch infolge des vitalen Prinzips des Weltwillens das musikalische Erleben an den die Transzendenz negierenden Lebenselementen zu messen, so daß die „organisch gesetzliche Realität“ auf das transzendierende musikalische Erlebnis als „transzendenzloser“ Vitalismus ausgleichend gewirkt hatte.

An der Reihe dieser historischen Bilder war der Versuch gemacht worden, der abstrakten Kunstphilosophie eine konkrete Darstellung zu geben. Angesichts der Schwierigkeiten, die sich allerorts bei der Lösung der Probleme ergeben haben, will diese Darstellung für sich auch keine höheren Ansprüche stellen, als lediglich eine Studie, ein Versuch zu sein.

Hans David (Berlin):

# TRÜGERISCHE AUFFÜHRUNGSTRADITIONEN

## 1.

Ein Musikfest wird gefeiert. Man hat Menschen aus allen deutschen Gauen, aus fremden Ländern geladen. Sie kommen: Werke zu hören, die ihnen im Heimatsort nicht geboten werden. Eine sonst weithin verstreute Zuhörerschaft versammelt sich, macht Aufführungen möglich, die auch am Festort ohne die Hilfe der zahlenden Gäste schwerlich gebracht werden könnten. Musikfeste gelten also jenen Kunstäußerungen, die aus irgendeinem Grund im musikalischen Tagesbetrieb keine Stätte finden — den schwer aufführbaren Zyklopenbauten der akustischen Welt, den modernen Werken, die sich noch nicht festzusetzen vermochten, den alten, die sich die Liebe vergessender Nachkommen erhalten oder wiedergewinnen wollen. Jedes Musikfest liefert eine Aussage darüber, wie weit die zeitgenössische Mentalität eine lebendige Gültigkeit der aufgeführten Werke anerkennt; darüber, ob die Kompositionen diesseits oder jenseits der Grenze liegen, die nicht überschritten werden kann, ohne daß unsere Empfindung die Empfänglichkeit für Sinn, Absicht, Intensität der Gestaltung verliert.

Der Interpret ist den Wandlungen des Zeitgeistes nicht weniger unterworfen als der Empfangende. Der beurteilende Zuhörer fragt sich infolgedessen nicht allein, ob ihm selbst das Werk einen vitalen Wert übermittle, er forscht zugleich, ob der Ausführende jenes unmittelbare Verhältnis zu seinem Objekt spüren lasse, das bei den Erzeugnissen eines uns nicht problematischen Stils regelmäßig sich einstellt. Fast jedes Musikfest läßt einen großen Teil unseres Interesses durch die Aufführung absorbieren. Das Schaffen einer Zeit erscheint ja jeder gegenwärtigen, jeder späteren Generation in anderem Lichte, und wenn der Abstand der geistigen Haltungen ein gewisses Maß überschreitet, gerät der darbietende Künstler in ein unlösbares Dilemma: er kann den Forderungen der Zeit nicht dienen, ohne die Vergangenheit zurechtzubiegen, den Stil der Zukunft auf die Norm der Gegenwart herabzudämpfen. Man erzählt von Komponisten, die in tiefer Rührung einem Dirigenten dankten, daß er ihren Werken Züge, Eigenschaften entlockt, die sie selbst nie darin vermuteten. In ähnlicher Weise mag ein Zuhörer von einer Aufführung alter Musik gepackt, erschüttert werden, ohne daß er sich vorzustellen wagte, der Meister habe seine Schöpfung auf solche Art aufgeführt.

Das kürzlich in Berlin gebotene Bachfest hat die längst gefühlten Probleme ein weiteres Mal vorgelegt; es sei versucht, den Komplex — soweit die Interpretation nicht zeitgenössischer Musik zur Diskussion steht — zusammenfassend darzustellen.

2.

Den besten Einsatzpunkt für unsere Betrachtung liefert die Tatsache, daß in manchem Falle der Kontakt zwischen Werk und Zuhörer nicht zustande kommt oder aussetzt. Es wird zuweilen ausgesprochen, die Arien Bachs, insbesondere in Matthäus-Passion und h-moll-Messe seien ermüdend, ja langweilig. Man wird mir nicht zürnen, wenn ich gestehe, daß ich ähnliche Empfindungen oftmals hatte; intensive Liebe zu den Werken kann sie nicht verscheuchen. Indessen, ich bin überzeugt: allein in der Aufführungspraxis liegt der Grund solcher Erscheinungen.

Die Unterschiede zwischen dem vokalen und dem instrumentalen Stil Bachs, zwischen seiner Gestaltung der weltlichen und der geistlichen Werke sind gering; die Verwendung weltlicher Kantatensätze zu kirchlichen Texten beweist mindestens, daß Bach die Differenz der Gattungen nicht etwa ausdrücklich betont wissen wollte. In vollem Gegensatz zu diesem Sachverhalt unterscheidet sich die übliche Wiedergabe Bachscher Instrumentalkompositionen von einer solchen für den Gottesdienst geschaffenen Arbeiten, etwa so sehr wie die Darstellung eines Beethovenschen ersten Symphoniesatzes von der Interpretation eines symphonischen Adagios. Offenbar hat hier eine tiefgreifende Verfälschung des ursprünglich gemeinten Gehalts stattgefunden, eine Verfälschung, die nicht etwa einem einzelnen Reproduzierenden angekreidet werden kann: die eine Tat des Zeitgeistes ist.

Wie die langsamen Tempi eine gewaltsame Verschleppung erfahren, so tritt zuweilen — doch weit seltener — eine eigenartige Abbiegung schnellerer Zeitmaße ein. Das Presto wird in manchen Aufführungen Bachscher Werke zu einer Hetzjagd, der die Violinen, geschweige denn die Trompeten unmöglich gewachsen sein können. So gern wir den Instrumentalisten des 18. Jahrhunderts eine größere Technik zugestehen — zu der unsere Musiker, für andere stilistische Aufgaben erzogen, nur mit Mühe vordringen —, Tempi, wie sie heute in Bachschen Werken angeschlagen werden, müssen auch den Zeitgenossen undurchführbar gewesen sein. Andererseits das Maestoso erreicht in der heutigen Interpretation eine Breite, die

jene eines Mozartschen Adagios überschreitet. Der Wunsch, die Wucht des Satzes zu steigern, hat auch in diesem Gebiet eine unverkennbare Umwandlung des ehemaligen Kompositionsziels verursacht; eine um so empfindlichere, als das Mächtige eines heroischen Satzes — dessen Eindringlichkeit durchaus nicht mit zunehmender Stärke des Chors und gesteigerter Breite des Tempos konstant wächst — durch das Uebermaß des vertanen Aufwands häufig genug in ein Gegenteil umschlug: Lächerlichkeit und Wirkungslosigkeit. —

Von verschiedener Seite her greift der Geist der Nachkommen das alte Gut an. Ob alle diese Umgestaltungen einen einheitlichen Sinn haben, die andersartig gerichteten Strömungen einer einzigen seelischen Quelle ihren Ursprung verdanken?

3.

Die musikalischen Ausdrucksmittel sind einer steten Wandlung unterworfen. Ein Akkord, der Zeitgenossen das Gruseln beibrachte, kann zehn Jahre später seinen Effekt verloren haben, ein Werk, das — solange es als modern wirkte — Entsetzen verbreitete, mag die Menschen bereits der nächsten Generation anöden.

In den größten Werken der musikalischen Geistesgeschichte hat sich ein fest umrissener Charakter so streng objektiviert, daß der Mensch der späteren Zeit gezwungen wird, von diesem aus zu hören. Nicht weil die Mittel überaus modern sind, hat etwa die Musik zu Don Giovannis Untergang die unbeschreibliche Macht über uns, sondern weil wir vollkommen in den Stil des Werks gebannt sind, die dramatische Steigerung wie die Zeitgenossen empfinden, vom damals nicht vom heute her. Dennoch kann die Auffassung einer musikalischen Schöpfung nicht durch lange Zeit gleichbleiben. Ein wenig büßt jede Komposition ein: nachträgliche Intensivierung sucht zu ersetzen, was an Stärke der Wirkung verloren ward. Auch mag der Geschmack eine andere Richtung angenommen haben: unwillkürlich betont die spätere Generation — bestrebt, die Eigenart des Kunstgebildes als Absicht, nicht als Mangel hervortreten zu lassen — die Andersartigkeit der nunmehr historisch gewordenen Gestalt.

Schwäche des Klangs wird durch Massenbesetzung behoben; dies ist die am einfachsten verständliche Seite der Erscheinung. Die mit jeder Aufführung geringer scheinende Bewegtheit wird durch Übersteigerung des Tempos ausgeglichen. Die Wucht eines pomphaften oder heroischen Satzes erfährt eine gewaltige Betonung — die Größe des Werks soll ja nach Kräften der Nachwelt offenbart werden.

Und schließlich, ein letzter bedeutsamster Versuch, den flacher werdenden Eindruck aufzufrischen, stellt sich ein, eine Rettung auch des langsamen Stücks wird erstrebt. In Zeiten starker Ausdruckssteigerung stumpft ja die Schärfe einer Dissonanz allzuschnell ab, Pathos und Leidenschaft der älteren Musik treten zurück; allein eine warme Innigkeit — Folge der ehemals vorhandenen Intensität — bleibt; indem man diese immer deutlicher als tiefsten Sinn des Stils empfindet, setzt man Stimmung, Weihe an die Stelle des Affekts. Aus solchem Prozeß muß die Auffassung der Arie Bachs — insbesondere der kirchlichen — entstanden sein; daß der Versuch einer derartigen Ersetzung von Werten durch andere nicht einmal auf das Maß sich beschränkte, dessen Überschreitung die Wirkung überhaupt fraglich macht, darin müssen wir wohl einen Beweis sehen für die tiefe Verwurzelung der verfälschenden Tendenzen im allgemeinen musikalischen Empfinden.

4.

Uebersteigerung des „kolossalen" Kunstwerks, Umwandlung des Affekts in „seelenvolle Empfindung" — das sind offensichtlich Züge, die einer romantischen Einstellung ihre Entstehung verdanken.

Die Matthäuspassion trat im Jahre 1829 ihren Siegeszug an; Johannespassion und h-moll-Messe folgten ihr in der Zeit bis 1835. Diese Daten bezeichnen die Epoche nach den großen Werken Webers, die Blütezeit des Mendelssohnschen Schaffens, einen Höhepunkt romantischen Musikempfindens. Aus den Besprechungen jener Bach-Aufführungen spricht uns der Geist der Zeit deutlich genug an. Immer wieder findet man einen „rührenden" und „ergreifenden" Eindruck erwähnt; ja der Wunsch, die „feierliche Andacht" der „echten Religiosität" zu spüren, geht soweit, daß man meint, ein gewisser Chor — in der Johannespassion — dürfte als „zu dramatisch belebt" (!) „weniger der Würde des Stils angemessen" sein. Man fand in der Matthäuspassion, weit weniger bereits in der Johannespassion, den Ausdruck eigenen Gefühls wieder. Man betonte unwillkürlich die dem Pietismus nahestehende intensive Religiosität, ließ das nie aussetzende barocke Pathos der höchsten inneren Erregung zurücktreten — der Geist der Generation hatte eine tiefgehende Umlagerung der Sinnakzente vollzogen.

Indem man von solchem Erlebnis Bachs aus die h-moll-Messe zu fassen versuchte, spürte man naturgemäß „mehr Bewunderung als innige Teilnahme" gegenüber einem „so komplizierten, der jetzigen Zeit so überaus fremden" Kunst-

gebilde; man empfing das „kühne Werk der Vorzeit“ als ein Ganzes, „für dessen Dimensionen der Maßstab unserer Zeit nicht zureichen dürfte“. — Man spürte einen Satz als „mysteriös“, als ein Stück, das „einen schauerlichen Einblick in die Geheimnisse der Geisterwelt tun ließ“ — eine völlig romantische Empfindung; man erwärmte sich bei einigen „tiefgefühlten“ Solo-Gesängen. Abgesehen von diesen wenigen Sätzen entsprang die Anerkennung des Werks weit mehr einer romantischen Ehrfurcht vor der großen Vergangenheit als einer mitempfindenden Begeisterung: „Konnten auch nur wenige Zuhörer dem Adlerfluge dieses Geistes folgen, so staunten doch alle seine Größe an“. Die „kräftigen“ Chöre „imponierten“; die Soli sprachen „verhältnismäßig am wenigsten“ an. Hatte man bereits bei der Darbietung der Johannespassion festgestellt, die Cantilene der Arien werde so „disparat von der Begleitung“ geführt, daß „die Kombination der Motive dem Sänger ebenso schwer, als dem Zuhörer wird“, so mußte man nun bekennen, daß in den „sehr künstlichen“ Soli „die Instrumentalbegleitung stets ihren ganz eigenen Weg geht, ohne die Singstimme zu unterstützen“. Man wunderte sich nicht über den zwiespältigen Eindruck eines Werks, „dessen Einzelheiten mit dem Sinn des Gehörs so schwer zu verfolgen sind.“

Diese Feststellungen sind überaus aufschlußreich. Es war offenbar in den Aufführungen nicht gelungen, Singstimme und Instrument zu jenem untrennbar flüssigen Satz zu vereinen, der in den Chören zumeist errungen wird. Das erstrebte Ziel läßt sich zuverlässig erreichen: wenn der Interpret die Arien zügig, schwungvoll, auf Pathos nicht Innigkeit hin bietet. Die zitierten Feststellungen eines abstrakten Charakters der Arien lassen also mit starker Gewißheit erschließen, daß der Versuch, Affekte durch Stimmung zu ersetzen, bereits damals bedauerliche Folgen gezeitigt hat. Ich bin überzeugt, daß unsere Aufführungspraxis in allen wesentlichen Zügen als ein Erbteil der romantischen Darstellungen, die die Matthäuspassion wiedererweckten, der Johannespassion und der großen Messe wenigstens für die nächste Zeit ein Scheindasein verschafften, angesehen werden muß.

Einzelne bedenkliche Stimmen wiesen auf die Schattenseiten der glorreichen Veranstaltungen hin. Wir finden die instrumentalen Soloparte mit der Bemerkung erwähnt, es sei alles ohne Störung gelungen, „wiewohl nicht immer ganz im Stile dieser Komposition“. Und in der von Robert Schumann mitbegründeten musikalischen Zeitschrift schreibt der Berliner Rezensent — als Rungenhagen

die bekanntlich von Mendelssohn herausgebrachte Matthäuspassion dirigierte — so unvergleichlich der Vortrag der Chöre sei, so könne doch „bei der Schläfrigkeit der Direktion, allem Mangel an poetischer Einigung und der Abgenutztheit gewisser stereotyper Mittel kein rechtes Leben aufkommen".

Dieser Ausspruch feiert bald seinen hundertsten Geburtstag. Aber sollten wir nicht besser von einem Todestag sprechen?

5.

Warum hat sich unsere Aufführungspraxis nicht von den Banden einer romantischen Tradition befreit?

Nicht die Interpretation Bachs allein weist die beschriebene Verfälschung auf. — Im Jahre 1816 wurde Mälzels Metronom patentiert, jenes Pendel, welches jedes Tempo mit mathematischer Genauigkeit anzugeben vermag. Beethoven hat für viele Kompositionen — teilweise in nachträglicher Ergänzung — die Zeitangabe mit Metronomzahlen bezeichnet; wir sind daher instand gesetzt, jede Aufführung solcher Werke genau mit Beethovens Wünschen zu vergleichen. Das Verhältnis zwischen ursprünglicher Absicht und heutiger Interpretation weist, wenngleich in geringerer Schärfe, dieselben Züge auf, die wir bei Aufführungen von Barockmusik konstatieren müssen. Schnelle Sätze werden vielfach überhetzt (Finale der Siebenten Symphonie), das Maestoso verbreitert (Hauptsätze der Neunten Symphonie, der Eroica), das Adagio zum Largo umgewandelt (ja sogar das Andante der Pastorale, das dabei Fluß und Schmelz verliert). Diese Tatsache könnte uns gleichgültig bleiben — es wird berichtet, Beethoven habe zu Mälzel gesagt: „Es ist dummes Zeug, man muß die Tempos fühlen" —, wenn nicht die Wirkung der Sätze durch die Verfälschung der Zeitmaße schwer geschädigt würde. — Einer unserer bedeutendsten Dirigenten hat es gewagt, das Allegretto der Siebenten Symphonie im Tempo der Metronom-Angabe zu bieten. Man hielt ihm vor, der Satz sei kein preußischer Geschwindmarsch. Indessen, in den üblichen langsameren Darstellungen gelingt es niemals, die nach der ersten Fläche einer zurückhaltenden Zartheit eintretende Steigerung als natürlich erwachsend empfinden zu lassen: die Verschleppung zerstört den einheitlichen Gang des Satzes. — Noch auffälliger tritt das Mißverhältnis von Absicht und Ausführung im langsamen Satz der Neunten Symphonie hervor. Das Stück wird allgemein um etwa ein Drittel der vorgeschriebenen Bewegung (!)

verlangsamt; als Folge ergibt sich, daß in der zweiten Variation der thematischen Perioden entweder die Holzbläser schreien oder das Thema von der Figuration der Streicher völlig erdrückt wird: auch hier vernichtet die Verschleppung einen bedeutsamen Zug des Gehalts. — Solche Beispiele beweisen, daß die Mär von Beethovens falschem Metronom eine sehr durchsichtige Erfindung ist. Uebrigens, man stelle sich vor, der Uhrmacher vor 100 Jahren sei nicht imstande gewesen, einen so einfachen Apparat zu konstruieren — wäre es nicht sehr sonderbar, daß einige Angaben stimmen, andere nicht, also nicht einmal das Verhältnis der Zahlen richtig gefaßt erscheint? Nein, nicht die Metronomzahlen irren, sondern unsere Aufführungen: auch hier trat jene nachträgliche Verfälschung ein, die Affekte durch Stimmung ersetzt.

Das Werk verblaßt für die Empfindung der Nachkommen; eine natürliche Reaktion schafft das überlieferte Objekt um — infolge des steten Wechsels der Generationen tritt die posthume Romantisierung mit Notwendigkeit ein. Zu manchen Zeiten mag eine Umgestaltung der Sinngehalte früherer Epochen in stärkerem Maß erfolgen als in anderen; aber nicht nur die romantische Zeit verhält sich in dieser Weise zu der Gestaltung der Vorgänger. Eine stete Entwicklung vollzieht — bald schneller bald langsamer — jene Verbiegung: darum haben wir nicht das Bedürfnis gehabt, der romantischen Auffassung des musikalischen Barocks entgegenzutreten. Ein Ereignis, das eintreten mußte, hatte stattgefunden; der Zeitgeist mochte nicht die Strahlung der aufgeführten Objekte ein zweites Mal ummagnetisieren.

6.

Steigerung der Geschwindigkeit läßt sich nur in verhältnismäßig geringem Maße durchführen; die technischen Schwierigkeiten häufen sich, die Klarheit der Darbietung wird beeinträchtigt, ja unmöglich. Verbreiterung eines Tempos kann überall eintreten; sie erhöht — abgesehen von allem anderen — die Bequemlichkeit; eine natürliche Trägheit hilft mit, diese Art der Verfälschung immer wieder einzubürgern. Das gilt vorzugsweise für die Musik der Chöre, denen nicht wie dem Streicher durch die Länge des Bogens, dem Bläser durch den (solistischen) Atem eine Grenze gesetzt ist. Sind die oben aufgestellten Behauptungen richtig, dann muß der Prozeß der Verfälschung die vokale Musik mehr treffen als die instrumentale — das einzige Beispiel der Bach-Praxis genügt hier —, im lang-

samen Satze stärker hervortreten als im geschwinden: die gesamte Tradition wird eine stete Verlangsamung der Tempi früherer Zeiten aufweisen lassen.

In einzelnen Werken unserer Zeit findet sich zuweilen eine viereckige Note, die den meisten Laien, auch vielen Musikern unbekannt ist. Sie gilt volle zwei Takte; man nennt sie — die brevis (d. h. die „kurze"). Dieser Notenwert muß in früherer Zeit — wie sollte er auf andere Weise seinen Namen gewonnen haben? — eine geringe Dauer angezeigt haben. Tatsächlich verwandte die Zeit, die zuerst rhythmische Werte festlegte, von vier Werten die Brevis als zweitkleinsten; es gab Größen, die 4, 6, 9 mal die Brevis umfaßten. Nun könnte man sich vorstellen, daß das Tempo des musikalischen Empfindens sich stetig gesteigert habe, wie ja die schnellen Tempi Bachs offenbar hinter denen Mozarts zurückblieben, diese hinter denen Beethovens, alle jene — aber um wie weniges im Verhältnis zu der Steigerung des „Tempo der Zeit"! — hinter heutigen. Aber könnte man sich vorstellen, daß die Beschleunigung mehr als etwa Verdoppelung erzielt hat? Wer die Entwicklung der neuen Musik (seit 1700) kennt, wird dazu kaum imstande sein. Die Hinausdrängung der großen Werte läßt sich ohne eine Vergewaltigung der Erscheinungen kaum anders erklären als durch eine langsame, aber eben durch ihre Stetigkeit enorme Veränderungen anhäufende Verschleppung der Zeitmaße früherer Musik: die romantisierende Umwandlung des Pathos in schwelgerische Verträumtheit hat durch unsere Notenschrift sichtbaren Ausdruck gefunden.

Der erste Schriftsteller des Mittelalters, der uns über weltliche Musik informiert, berichtet von einer Gattung des epischen Melos, in der Noten durchwegs dreifachen Werts der Brevis rezitiert wurden. Man stelle sich vor, beispielsweise das Nibelungenlied sei derart gesungen worden, daß jede Silbe den 24fachen Wert unserer Viertelnote erhielt; würde man die spätere Verlangsamung nicht anerkennen, so ergäbe sich ein geradezu grotesker Begriff von damaliger Musikübung.

Naturgemäß stellen sich bei stetiger Anwendung kleinerer Notenwerte leicht Uebergangserscheinungen ein. So gibt es im 17. Jahrhundert, bis tief in das folgende hinein eine Notierung in Notenwerten, die größer waren als die allgemein üblichen. Rechnete man als Takt normalerweise — wie wir — mit $^1/_1$ (= Semibrevis), so schrieb man in dieser Schreibweise Alla breve (Brevis = $^2/_1$) vor. Beispiele

der Praxis finden sich bei Händel und Bach, etwa in der h-moll-Messe; der Philosoph Rousseau erwähnt noch 1768 in seinem Musiklexikon die Bezeichnung als in sehr schnellen Sätzen italienischer vokaler Kirchenmusik vorkommend. — Wir haben hier offensichtlich einen Rest der Notierungsweise einer früheren Zeit vor uns, einen willkommenen Beleg unserer Theorie.

Besonderes Interesse bietet die Bemerkung, daß das Alla Breve in der kirchlichen, der A-cappella-Musik heimisch sei. In der Chormusik des späten Mittelalters, die dem Gottesdienst zugehört, läßt sich ja — nach dem oben gesagten — die Abbiegung besonders leicht verstehen. Die bekannten, doch vom Zahn der Zeit nicht verschonten Werke bleiben als anerkannt der Kirche erhalten; die geschwächte Wirkung wird durch weihevolle Darbietung wieder eingebracht. Seelische Ergänzung erwächst aus einer steten Verlangsamung: der Vorgang, den wir bei der romantischen Verbiegung Bachs, bei der jüngeren Abwandlung des Beethovenschen Geistes beobachtet haben, spielte sich schon in jenen früheren Zeiten ab. Seit sechs Jahrhunderten geschieht immer wieder jene Zurückdrängung der Vergangenheit — eine stete Entwicklung. Die Geschichte kaum einer anderen Kunst zeigt so stark das Bild einer Schraube ohne Ende, einer unendlichen Spirale.

7.

Wir sind also dem Gesetz der Verfälschung rettungslos verfallen, müssen uns bei der romantischen Auffassung Bachs — um ein Beispiel herauszugreifen — beruhigen?

Ich glaube, nein. Der Geist der Zeit umklammert nicht alle Individuen in gleicher Härte; nicht mit unausweichbarer Notwendigkeit entfalten jene Fehlerquellen — insbesondere in den Aufführungen Bachs und Händels — ihre volle Wirksamkeit. Manchen Musiker belebt ein historischer Sinn, der in besonderem Maße das Werk durch den Geist der Vergangenheit hindurch, nicht auf das heute hin erfaßt — wer Meister Straubes unsagbar herrliche Bachaufführungen hören konnte, wird das gefühlt haben.

Vor allem aber, der Geist unserer Zeit hat sich gewandelt. Die Aufführungen des diesjährigen Bachfestes (zum größeren Teil), die Aufführungen Händelscher Opern sind letzte Ausläufer jener Romantik, mit der die Gegenwart in einem wesentlichen Sinn abzuschließen begonnen hat. Ich bin überzeugt, daß die nächste Generation von Dirigenten uns nicht allein einen anderen, intensiveren Bach

schenken wird — jenen, dessen „großartige, echt protestantische, kernige und doch gleichsam gelehrte Genialität“ Hegel bewunderte —, daß sie in vielen Zügen die Objektivation des Mozartschen, Beethovenschen Willens wiederherstellen wird. Mahler und Busoni haben die Aufgabe in Angriff genommen, Kleibers Mozartaufführungen sind Etappen auf diesem Wege; ich wünschte, von Klemperer einmal die h-moll-Messe zu hören.

Als Zuhörer müssen wir vorerst uns bemühen, die Probleme zu sehen. Sonst langweilen wir uns bei Bach, Händel, Beethoven, ohne zu wissen, daß die Ursache hierfür nicht in den genialen Schöpfungen liegt.

# Die Lebenden

Hans Heinz Stuckenschmidt (Berlin):
ERNST KRENEKS OPERN

1.

Der junge Ernst Krenek, halb Wunder- halb Sorgenkind der deutschen zeitgenössischen Musik, ist schon durch die Quantität seines Schaffens als Sonderfall zu buchen. Neben Darius Milhaud der produktivste moderne Musiker, hat er in sonderbarem Wechsel geniale und wertlose Werke geschrieben, als deren latentes Programm man das anzuführen pflegt, was in der modernen Malerei hinter dem Schlagworte „Neue Sachlichkeit" Deckung sucht. Krenek ist also (oder scheint) Objektivist, bewußter Anti-Programm-Musiker, Propagator des rein formalen Spieltriebs.

Es wäre leicht, an vielen seiner Werke anderes nachzuweisen. Und fast scheint es das Wesen des schöpferischen Menschen, daß aus seinem Werke sich die widersprechendsten Tendenzen ableiten lassen.

Die Frage, ob es eine rein objektive Musik geben kann, berührt das Problem des künstlerischen Schaffens in seinem Kern. Kunst ist ein Ausdruck. Was wird also ausgedrückt? Oft läßt es sich nicht nachweisen. Dieser hat konkrete Vorstellungen, jener abstrakte, der dritte glaubt, gar keine zu haben.

Schaffender Musiker ist, wer jedes Erlebnis in Musik zu transponieren imstande ist. Der eine entsinnt sich des Erlebnisses, der andere nicht. Jener wird mehr oder weniger programmatische Dinge schreiben, dieser hingegen „objektive".

Kompliziert wird der Fall, wenn ein Objektiver sich zu szenischen Kompositionen entschließt. Denn beim Vertonen einer Handlung ist ja schon die Phantasie an konkrete Bilder geheftet, die Gelegenheiten zu abstraktem Musizieren sind rar und das literarische Bewußtsein muß die formale Gestaltung oft einschneidend korrigieren.

Krenek hat diesen Sprung gewagt. Sein Hauptwerk ist instrumentaler Art; bis zum Opus 13 schreibt er Kammermusik und sinfonische Werke.

Langsam nur beherrscht er die Sprache des Orchesters, entwickelt aber dann eine instrumentale Hand von größter Prägnanz und Eigenwilligkeit.

2.

Der instrumentale Stil findet sein notwendiges Korrelat im vokalen. Stand bei jenem die Phrase im Zeichen höchster konzertanter Freiheit, kaum gebunden noch durch die Fixierung des phonischen Materials, so zwingt hier zwiefache Heftung an die geringen technischen Ausmaße der Stimme und den literarischen Vorwurf zu beschränkter Handhabung des Tonmaterials.

Die Oper, als lebendigste Realisierung des in Tönen Ausdrückbaren, zu-

gleich als riskanteste Form des theatralischen Kunstwerks, forderte vom modernen, intellektuell belasteten Künstler mehr, als sein Geschmack glaubte verantworten zu können. Unlustig rettete sie sich aus dem Experiment der letzten Veristik in das polare orphischen Halbdunkels. In diesem Stadium bemächtigt sich Krenek ihrer Ausdrucksmittel und schreibt, zwischen Toccata und Chaconne und der Dritten Symphonie, ein kurzes einaktiges Bühnenwerk.

Die „Zwingburg“ steht ziemlich weit außerhalb der Formen, die man an der modernen Oper für gut oder schlecht befunden hatte. Sie führt den Gattungstitel „Szenische Kantate“ und dokumentiert schon dadurch ihren trotz großem Orchester kammermusikalischen Grundzug sowie die Einheitlichkeit ihrer Gesamtform. Daher verzichtet sie auch auf die Tradition des instrumentalen Vorspiels und beginnt gleich mit einem Gesangsmonolog vor geschlossenem Vorhang. Die Struktur des Werks ist symphonisch; das wagnersche Leitthema wird vom Charakterisierungsmittel zum Konstruktionsmittel im Musikalischen abgewandelt. Im Rahmen dieser symphonischen Form findet sich Gelegenheit zu allen unentbehrlichen Gestalten des Ensemblegesangs; Duette, Terzette, Quartette, Chöre und chorisch abgewechselte Sologesänge treten hervor. Stilistisch dominiert die typische Krenieksche Polyphonie, besser Heterophonie; fast durchweg wird die Materie kanonisch und fugal erfunden. Freilich ist hier manches bedenklich; die Energie der Themen ist weniger als es vom formalen Gesichtspunkt sinnvoll wäre dem dramatischen Ablauf angepaßt. Nun häufen sich notwendig leere Stellen; Einfälle werden nicht ausentwickelt, die Polyphonie bleibt im Entwurf stecken und die Gelegenheiten der Materie verpuffen im allzu schnellen Wechsel der Gedanken. Gewiß hat auch diese Kunst des Ungefähr ihre Reize; sie zeugt verschwommene irisierende Farben, läßt aber die zwingende Konsistenz vermissen, aus der eine Form plausibel wird. Man ist fast beruhigt, wenn es beim Auftritt der Männer zur großen Fuge kommt, wo tatsächlich Drama und Thema in Kongruenz treten, wo die stimmige Tendenz der Oper sich endlich in großzügiger Entfaltung auswirkt. Dann aber geschieht etwas Frappantes: plötzlich, in der Liebesszene, verläßt die Musik aller polyphone und polychrome Wille. Vor dem Espressivo der sanft erregten Singstimmen tritt das Orchester demütig in den Hintergrund eines simplen Akkompagnements und es entwickelt sich ein Duett von solcher melodischen Größe, von solcher harmonischen Klarheit, wie sie Krenek erst im Violinkonzert wieder erreicht hat.

Die Linie zieht sich weiter durch das folgende Terzett und erst der Chor nimmt die verlassene Diktion der Vielstimmigkeit wieder auf, die nun bis an den Schluß vorwiegend herrscht, bis endlich, im Epilog, die harmonische Begleitung, fast visionär, wieder auftaucht.

Und ganz rasch, nach der Dritten Symphonie, entsteht eine zweite Oper, diesmal ein heiteres Werk „Der Sprung über den Schatten“. Im Gegensatz zur Zwingburg ist hier das rein Opernhafte in den Mittelpunkt getreten, die Entwicklung läuft nicht symphonisch ab, sondern in Einzelnummern, die jeweils durchgeführt und in sich abgerundet werden. Dem ethischen Ernst der nahezu sozial-

philosophischen Zwingburg werden hier entscheidende Ausdrucksmittel der profanen Musik gegenübergestellt. Foxtrott, Walzer, Galopp, Marsch lösen in heiterstem Wechsel einander ab. Wäre nicht eben das Werk in der Gesamtanlage spezifisch modern, trotz aller archaistischen Bemühungen, hätte Krenek die harmonische Vereinfachung noch um eines Gedankens Weite konsequenter gestaltet, so ließe sich der anspruchsvolle Titel „komische Oper" durch den bescheideneren „Operette" ersetzen. So aber entstand ein flüchtig gearbeitetes Zwitterding; ernste und banale Komplexe stören sich und der Gesamteindruck zerrinnt zu einem Widerstand, der sich weniger gegen das Theatralische als gegen die Unkontrollierbarkeit einer oberflächlich aneinander gereihten Kette von musikantischen Einfällen richtet.

Vom Textbuch will ich überhaupt lieber schweigen. Die Mittel des Jazz, in dieser Partitur zwar nicht instrumental, wohl aber zur Formung des thematischen Materials herangezogen, bestreiten ihren Charakter aus dem unerschöpflichen Meer des Folkloristischen. Krenek verwendet es melodisch, sucht ihm aber in der Harmonik auszuweichen, wodurch leicht der Eindruck falsch harmonisierter Gemeinplätze fühlbar wird. So beginnt das Werk mit einer bitonalsynkopierten Exposition, der die Vortragsbezeichnung Tempo di Foxtrott nicht geben kann, was die klangliche Haltung ihr verwehrt. Im weiteren Verlauf ändert sich weniges; auf einmal aber plätschert das munter im reinsten F-dur, springt ins terzverwandte A-dur und gebärdet sich so, daß man notwendig an Lortzing denkt. So geht es fast durch das ganze Stück. Arien, Chöre, Ensemblegesänge treten hervor; ganz operettengemäß endet der erste Akt mit einem Foxtrott-Chor und Rendez-vous-Duett. Nichts vom stereotypen Krenek fehlt; wenn es ernster wird, entschließt sich die Musik zu jenem für ihren Komponisten so bezeichnenden langsamen Sechsachteltakt.

Gewiß gibt es hübsche Einzelheiten, die Vokalparte sind jetzt schon ganz routiniert behandelt, wie sichs für die Oper ziemt.

Alles in allem: ein schlechter, aber doch noch problematischer Typus des antiillusionistischen Musikdrämchens, bei dem man höchstens amüsiert sein wird, wenn man nicht vorzieht, sich für ein Genie zu schämen.

Die erstrebte würdige und bühnenmäßige Form der Oper aber gelingt Krenek erst im dritten Werk, das er auf die Bühne stellt. Der Versuch, das Libretto selbst zu schreiben, in der Zwingburg sowohl wie im Sprung über den Schatten mißglückt, wird nun aufgegeben. Der entwickelte Stil des Dreiundzwanzigjährigen sucht den adäquaten literarischen Ausdruck und findet ihn in der abstrakten, gedrängten Dramatik Oskar Kokoschkas. „Orpheus und Eurydike", dieses Sujet, das so oft schon in der Musikgeschichte Stoff zu lyrischen Bühnenwerken abgab, wird nun Anlaß zu einer musikdramatischen Sprache, wie sie Krenek so konzentriert nie vorher beherrscht hatte.

Nun drängen sich die Erfahrungen, die an der vorausgegangenen Symphonik und Lyrik gemacht wurden. Die Konzeption, befreit von jener Schwere und Problemhaftigkeit, die das frühere Schaffen leicht zu verdunkeln drohte,

strafft sich zum festen krystallinischen Einfall, der hier auch mit dem dichterischen Erlebnis parallel läuft. Das vokale Brio, bereichert durch die gestaltende Kraft einer disziplinierten Phantasie, schlägt Brücken zum Zentrum der seelischen Bewegung. Cäsuren, die das Wort diktiert, fügen sich dem formalen Grundzug, ohne ihre Selbständigkeit in der tonlichen Architektur aufgeben zu müssen. Die Flut der musizierenden Empfindsamkeit, tausendfach variiert und zerrieben durch die Brechung der intelligiblen Visionen, deckt die Ebbe des Zwanges, über einem fixierten Wortrhythmus zu musizieren, eine konstante Folge von Gestalten zu vertonen.

Aus solcher Identität des dramatischen Wollens und des tonsetzenden Müssens wird der spezifische Stil gezeugt. Dieser Stil, im Vokalen wie im Instrumentalen gleichermaßen einheitlich, hat nun seinerseits wieder Konsequenzen. Das abstrakte Melos, verdichtet im doppelten Sinne des Wortes, findet seine Genugtuung nicht mehr in der eigenen Spiegelung. Akkordisches, Flächiges, Vertikales wird zur Stützung benutzt. Die Harmonik selbst aber hat sich gereinigt. Der Klang wird logischer und gewinnt an Charakteristik. Dreiklänge, im Licht eines gleichmäßig ordnenden musikalischen Fühlens gehört, kommen zu neuer Bedeutung. Die antiken Abenteuer, die auf die Bühne gebracht werden, die Furienszenen, die Begebenheiten im Hades, die tragische Rückkehr des Orpheus und sein Wiedersehen mit Eurydike forderten, ganz besonders in Kokoschkas visionärer Sprache, einen musikalischen Ausdruck, der selbst noch im Apassionato possibile die äußerste Verklärung der Ueberlegenheit zeigt.

Und fortschreitend erreicht die Musik, weit ab von jener Verklärungs- und Erlösungstechnik Wagners, ihr großes Ziel. Die gespenstische, drückende, grausige Atmosphäre, die selbst noch auf die amönen Partien des ersten Aktes ihre Schatten wirft, die im zweiten bis zum Alpdruck sich steigert, weicht auf magische Weise im Finale einer sonnenhaften, schwebenden unpathetischen Gloria der Empfindung. So mündet dieses reifste Bühnenwerk des jungen Krenek ins Idyllische, in die lichte, befreiende und fromme Musik eines Mädchenchores: „Und die Augen noch hinter sich wirft Psyche vorm Glanz, selig wie die Lerche, die den Stern anbetet“.

3.

An Krenek scheint die Tendenz der jüngeren deutschen Musik wie an keinem anderen sich beweisen zu wollen. Aus Schrekers Schule hervorgegangen und dennoch nicht durch sie verdorben, hat er sich mit manchmal beängstigender Eile zur Prägnanz und Reife entwickelt. Ungehemmter als die Jünger Schönbergs, vielseitiger als Die um Strawinsky schuf er Tonformen, deren Merkmal es ist, aus einer gesammelten, lichtvollen Ebene zu stammen. Mag der frühe Erfolg ihn zu manchem verleitet haben, dessen Mängel er selbst am peinlichsten vermerken wird, so bleibt doch des Wichtigen genüg und des Entscheidenden. Vielleicht ist er ein Genie, doch was liegt daran? Er lebt und schrieb Einiges, was uns froh macht.

# Umschau

## DIE NEUE MUSIK DES JAHRES

3.

Der eben geschlossene Kreis isoliert sich in seinen Zusammenhängen also relativ im Bereich der an die Oberfläche des Greifbaren dringenden Zeitereignisse. Sehr viel, auch von dem hier zu Behandelnden, steht außerhalb jener reinen Sachlichkeitsbewußtheit und macht Korrekturen notwendig, die der vielleicht voreiligen Einseitigkeit der Darstellung die ihr zukommende Stellung im ganzen der lebendigen Fragen der modernen Musik schaffen können.

Alles würde vollkommen stimmen und berechtigt sein, wenn man z. B. das schon genannte kleine Werk Schulhoffs als das typischste und konsequenteste dieser Tage bezeichnen wollte, wozu ich selbst unbedingt neige. Instinktsicher und klug sind hier alle wesentlichen Momente der heute möglichen ehrlichen, gesunden, kultivierten, stilstrengen und wirksamen Musik für das Konzertpodium zusammengebunden: thematisch basiert auf der Volksmusik der böhmischen Heimat des Komponisten, formal gebunden durch die strengen kontrapunktischen Prinzipien älterer, vorromantischer Zeiten; im Sinne der Sachlichkeit gestrafft durch die strenge und klare Scheidung der Satztempi (ebenfalls im Gegensatz zum Romantischen), folglich auch spielerisch im Ausdruck und spielhaft in der Instrumentenbehandlung, den trägen Hörer lockend (an sich heranholend wie Strawinsky), ohne zu verführen (wie die Operette); eine Abendmusik für die Ehrlich-Müden feiner Kultur, ohne den langweilenden Ernst verblaßter Romantik. (Es wurden übrigens leider nur drei Sätze dieser Suite in Donaueschingen gespielt). — Belastet mit dem verzweifelten Ernst des Jungseins, der heute keine kulturelle Basis mehr findet, zeigte sich der begabte Johannes Müller in seiner „Kleinen Suite für Bratsche und Klavier", die hier erwähnt wird, weil in der formalen Präzision der knappen, im Charakter streng geschiedenen Sätze entsprechende Tendenzen offenbar werden, obwohl sonst jede geschmackliche Sicherung der Ausdrucksmittel in einem ungeklärten Schwanken zwischen Brahms und Jazz fehlt. Viel sicherer ist Ernst Pepping, dessen auch nur mit drei Sätzen vertretene mehrsätzige Suite für Trompete, Posaune und Saxophon in der Wirkungsmöglichkeit ihrer strengen kontrapunktischen Formung beim ersten Hören durch die von der Art eines solchen Ensembles angeregte, vielleicht unberechtigte Erwartung eines etwas burleskeren Ausdrucks beeinträchtigt wurde. Viel gespannter als dieses Werk wirkte desselben Komponisten „Kleine Serenade für Militärorchester" wenn auch deren erregtes, modernes Tempo den Rahmen einer solchen Aufgabe etwas zu sehr überlastete, während Hindemiths „Konzert für Blasorchester op. 41" hiergegen wieder

*) Fortsetzung des im vorigen Hefte veröffentlichten Aufsatzes.

den für Hindemith charakteristischen, großen Sinn für die Eigenwerte eines einmal gewählten Ensembles verriet, und sein Einfall Variationen über den Eugenius zu schreiben, die geschickteste Lösung traf. Ernst Tochs „Spiel für Militärorchester" neigt zu sehr nach einer Pepping entgegengesetzten Seite: es war trotz seiner könnerischen Durchdrungenheit zu leicht-unterhaltsam. — Ein sicherlich verfehlter Versuch der Gestaltung spielerischer oder konzertierender Musik lag in Gerhard Münchs Klavierkonzert vor. Dieser sehr junge Komponist scheiterte an zwei der entscheidenden Klippen, die der Befreiung des konzertierenden Stils von der symphonisch-ausdrucksmäßigen Haltung im Wege stehen: sein Wille zur kontrapunktischen Gestaltung drang keineswegs bis zur Durchhörigkeit, bis zur wirklichen Hörbarmachung des Stimmengefüges durch, zumal außerdem der Drang zum Temperamentvollen sich mit der Einführung von Steigerungen unglücklich vermischte (was bei Reger noch so sinnvoll und selbstverständlich möglich war). Der Versuch, im Sinne der Sachlichkeit einzelne Abschnitte als Flächen aneinanderzureihen, scheiterte an einem ungeklärten Verhältnis zur Dynamik, deren neue, von allem Entwicklungsähnlichen befreite Funktion im Rahmen des neuen Stils notwendig eines der wesentlichsten Momente der „Sachlichkeit" bestimmt. Mit seinen „Etüden für mechanisches Klavier" entpuppte sich Münch dann übrigens als verkappter Langweiler. — In den Zusammenhang dieser Werke aus dem Donaueschinger Programm gehört das in Zürich aufgeführte Konzert für Violine und Blasorchester von Kurt Weill. Bei der Betrachtung dieses Werks stößt man auf die dritte Klippe, das Hauptproblem der konzertierenden Polyphonie. Es muß sich darum handeln, eine Form des Melodischen zu finden, die sich der Einordnung in die Vielheit fügt, melodisch eigenwertig ist, ohne durch zu große Schritt-Intensität überlastet zu sein, und zugleich unbedingt in der Vielheit des Gleichzeitigen charakteristisch heraushörbar ist. Keine alte Lehrbuchweisheit soll hiermit in neuen Worten wiederholt sein; nein, es ist dies vielmehr die tatsächlich spannendste Frage, die aus den Hintergründen jeder modernen Komposition durchblickt und in verschiedensten Lösungsversuchen doch immer wieder auf eine gewisse Unsicherheit schließen läßt. Selbst bei Hindemith, diesem Reichsten, ist dies mitunter störend zu empfinden, und zwar in jenen Fällen der Imitation Bachscher Melodik, die besonders bei dem ebenfalls in Zürich aufgeführten „Konzert für Orchester" auffiel. Eine Lösung ist Strawinsky auf Kosten des melodischen Reichtums in seiner monotonen Melodik gelungen, unterstützt in der polyphonen Wirkung durch die Polyrhythmie; ebenso auch Bartok in seiner Tanzsuite. Kurt Weill nun bleibt in seiner Melodik in hohem Grade bei der Kantilene, jener Form des Melodischen also, die den Untergrund funktionaler Harmonik voraussetzt. Zwei oder mehrere solcher Melodien werden verbunden, eine doppelte funktionale Spannung schwingt somit mit, die harmonische Wirkung steigert sich, die polyphone Erhörbarkeit aber leidet, trotz der klugen Wahl dieses glänzendsten Ensembles, in seiner guten Wirkung nur ermöglicht durch den fast brutalen Griff dieses Komponisten, der alle Schwächen überspannt. Weill steht zwischen den Stilen. Dies ist besonders auch aus der chromatischen Bedingtheit seiner Harmonien zu ersehen.

Er ist stärkster, neuartiger Harmoniker (er bleibt Harmoniker), so daß die häufigen, rein begleiteten Stellen von größter Wirkung sind. Es liegt ein merkwürdiger Drang in seinen Harmonien, kaum im Kontrapunktischen. Der „Ausdruck“ überwiegt somit die „Sachlichkeit“, deren Funktion sich auf die virtuosen Stellen und die allgemeine Tendenz, die sich in der Art des Ensembles ausspricht, beschränkt.

Ganz zum Selbstzweck wird das Sachliche als Form und Prinzip des Ausdrucks in der Originalmusik für mechanische Instrumente. Es hat keinen Sinn, über dieses Thema mit mitleidigem Augenaufschlag und den Worten: „dahin haben wir es also nun gebracht“ hinwegzugehen; es ist vielmehr notwendig: ergebnishaft entstandene Erscheinungen in ihrem Entstandensein, in ihrer logischen Lokalisation zu begreifen. Keine der neuen Arten von Musik tritt ja mit dem absolutistischen Anspruch auf, jede andere Art von Musik ersetzen zu wollen; diese Neuheiten (wie auch die moderne Musik für das militärische Blasorchester) ergeben sich vielmehr ganz selbstverständlich, um durch Fülle und Mannigfaltigkeit — der Zersplitterung unseres kulturellen Lebens entsprechend — im Sinne einer dem 19. Jahrhundert entgegengesetzten Idee das zu ersetzen, was romantische Intensität und Einheitsidee für ihre Zeit geleistet hatten. In dieser mechanischen Musik, dieser neuen „objektivsten“ Form des Musikalischen, ist der spielerischen Kombination, der kontrapunktischen Summierung und der Sachlichkeit der Rhythmen und Tempi, ein Gebiet ohne Grenzen eröffnet, da die Spielbarkeit in keiner Weise mehr beachtet, die Hörbarkeit, die gestaltende Hörbarmachung jedoch in gesteigerter Weise berücksichtigt werden muß. Ernst Toch ist dies in seinen Originalkompositionen für das Welte-Mignon-Klavier ganz hervorragend gelungen. Es ist nun nicht hier der Ort, auf die Fragen des ästhetischen Problemkreises einzugehen, die sich im Anschluß an die mechanische Musik ergeben bezüglich der kulturellen Bedeutung der neuen Vervielfältigung, der Tatsache einer Ueberlieferung ohne Schrift, der grundlegenden Ausschaltung des Reproduktionsideals und der neuen, nur durch eine elektrische Schaltung realisierbaren Existenzform von Musik, die ihrem Wesen nach nicht den Künstler ersetzen will (wie noch das Grammophon), sondern eine gänzlich neue philosophische Bedeutung der künstlerischen „Gestalt“ verwirklicht; wichtig ist in diesem Zusammenhange eine sprachlich nicht leicht zu fixierende Tatsache, an die sich die einzig fruchtbare Kritik dieser Erscheinung anschließen läßt. Es wurde schon angedeutet: das Sachliche wird im Mechanischen zum Selbstzweck; die Sachlichkeit selbst wird Ausdruck. Die sachliche Formung einer Melodie, eines musikalischen Aufbaus, dient in dem oben charakterisierten neuen Stil der künstlerischen Objektivität zugunsten rein musikalischer, außerpoetischer Eigenwerte. Hier nun wird die Sachlichkeit gleichsam selbst poetischer Wert, Ausdrucksreiz. Die spielerische Lockerung dort wird hier zur Spielerei. Die Eroberung der sachlichen Haltung hatte eine reinigende Funktion im Kampf gegen Verwirrung und Verlogenheit einer akademischen Romantik; nun soll sie selbst Erlebnis werden? Die Sachlichkeit, die die Tendenz hatte: „Form“ und „Inhalt“ wieder in jene unproblematische Einheitsbindung und Gegensatzlosigkeit zu bringen, die vor-romantischen Zeiten selbstverständlich war,

soll nun selbst wieder als Inhalt, als abgelöst greifbarer Ausdruck isoliert werden? Denn um etwas anderes kann es sich doch bei der — nicht zu leugnenden — ästhetischen Wirkung des Mechanischen, die ungefähr der einer modernen Spieluhr gleichkommt, nicht handeln? Charakteristisch ist, daß eine Idee, die in der Gesamtheit der Impulse einer großen Neuerung eine grundlegende Funktion hatte, sich heute als Idee isoliert und verselbständigt. Sachlichkeit ist als Bewußtheit ein Medium, das in seiner Auswirkung eine gewisse Versachlichung des Ausdrucks notwendig nach sich zieht, ohne die Inhaltlichkeit zum Ausdruck der Sachlichkeit zu steigern, ohne die Sachlichkeit selbst ausdrücken zu wollen, was mit den Möglichkeiten der mechanisch-musikalischen Eigenwerte notwendig verbunden ist. Es ergibt sich somit wieder eine isolierende Objektivierung des „Inhalts". Ferner erstand aus der Objektivierung der Gestaltung ein anderes grundlegendes Moment der nichtromantischen Haltung: die Veränderung des Kontaktes mit dem Hörer. Es ist dies eine Auswirkung der anderen Art der Zeitbestimmtheit, des anderen Hinfließens der nicht primär harmonischen Musik; mit den präzisierten Eigenwerten des Rhythmus stellt sich das zeitliche Fortschreiten in eine Tempoform, die unmittelbar auf den Hörer überspringt, den Hörer heranholt, die Musik zum Hörer hinbringt, wie dies ein Sonatenallegro der Bachzeit oder auch heute ein gutgespieltes Jazzstück vermag. Hieraus entstand die Spielbewußtheit, die natürliche Musizierfreudigkeit, die für Donaueschingen charakteristische Auflösung der Heiligkeit des Podiums. Mit jener Versachlichung also sollte sich die romantisch-ästhetische Distanzierung von Werk und Künstler aufheben. Die gesteigerte Sachlichkeit des Mechanischen nun distanziert von neuem, objektiviert demonstrativ die Sachlichkeit, macht den Zuhörer wieder einsam, verfällt auf neuer Basis dem Ästhetismus, der gerade mit der Sachlichkeit des Musizierens überwunden werden sollte. Es fehlt die notwendige Gespieltheit, die ja auch gerade den Reiz jener Stellen ausmacht, die — wie bei Strawinsky beispielsweise — durch die Nachahmung des Mechanischen den Ausdruck selbst gelegentlich völlig versachlichen wollen. So ergeben sich von selbst die Schranken, deren sich übrigens Ernst Toch selbst — wenn auch wohl nicht in dieser Form — bewußt war, wie seine Aufsätze zeigten.

Unmittelbar an diese Gedankengänge kann sich eine Besprechung von Manuel de Fallas meisterhafter kleiner Puppentheateroper „Meister Pedros Puppenspiel" anschließen. Wer dieses Stück mitleidig lächelnd abgelehnt hat, möge sich gänzlich von der modernen Musik zurückziehen und täte gut daran, sich möglichst bald mit einer Walküre zu verheiraten. Es ist dies nicht nur ein entzückendes, kultiviertes Kunstwerk, sondern zugleich auch das neben Strawinskys „Geschichte vom Soldaten" anregendste, klärungförderndste neue musikalische Bühnenwerk, das ich kenne. Die mit dem Werk Strawinskys gemeinsamen Momente verbinden de Fallas kleine Oper zugleich mit den bisher erörterten Zusammenhängen und Prinzipien. In diesen Bühnenstücken wird durch die Destruktion der Illusionsgrenze der Hörer engstens an das Spiel herangerissen. Beide Werke benötigen eine doppelte Bühne; bei de Falla: eine Puppenbühne und ihre agierenden Zuschauer;

bei Strawinsky: Handlungsbühne und Bühne für Musiker und Erzähler. Bei beiden Werken greifen an den gesteigertsten Stellen die parallelen Aufgaben beider Bühnen ineinander, die Grenze zwischen realem Publikum und Spiel wird folglich ebenfalls verwischt; der reale Zuschauer wird auf die Bühne gerissen; und zwar nicht, wie bei ähnlichen Effekten der realistischen Bühne bisher, um den Zuschauer in eine Wirklichkeit zu verwickeln und die Realitätswirkung der Bühne zu erhöhen, sondern um die Bewußtheit des Spielerischen, des Spiels zu verstärken, um das Spiel als solches, nicht als mögliche Realität zu objektivieren, um das Mit-Machen, jene unbedingt für nicht-romantische und nicht ästhetizistische Kunst entscheidende Haltung des Hörers zu erzwingen. — Dies Werk de Fallas ist eine kleine Philosophie durch Kunst, keine problematische Abhandlung mit im Werke versteckter Dialektik; es ist endgültig in jedem Ton und daher sachlich (während sich das Musikdrama in seinem eigenen Verlaufe immer wieder selbst überholte und suchend umdeutete in der „unendlichen Melodie"). Ob es wohl ein Zufall ist, daß gerade in diesem Werke Don Quichote verspottet wird, der die Puppenbühne für Wirklichkeit hält und die Verfolger der fliehenden Melisendra vernichten will? Die Musik des Werkes ist in ihren speziellen Mitteln keineswegs ausgesprochen „modern", vielmehr herrscht die äußerste ungebrochene Klangkultur der romanischen Völker vor. Gelegentlich findet sich die Bitonalität in feinster Verwendung. Rein tonale Stellen sind fast durchweg plagal orientiert mit ironisch-archaischer Wirkung und bei dominantischen Wendungen klingt die feinste, zarteste Parodie mit. Quintklänge, diese fruchtbarste Form westlicher Klangerneuerung, sind in selbstverständlichster, sicherer Reife eingeführt. Diese Beziehung zum Klanglichen scheidet diesen Spanier von Strawinsky und verbindet ihn mehr mit der Welt des Franzosen Milhaud, während die Auflockerung der ästhetisierenden Objektivierung ihn wiederum mit jenem Werk Strawinskys und außerdem mit den bei uns im deutschen Kunstgebiet lebendigen Fragen und Tendenzen verknüpft, die sich von der Traditionsstärke in der erstaunlich stetigen Einheitlichkeit der französischen Musik im innersten Grunde unterscheiden.

4.

Die Erkenntnis der Wesensart der neuen französischen Musik in ihrem tiefen Gegensatz zu unserer und östlicherer neuen Musik war eines der wichtigsten Ergebnisse der Züricher Zusammenkunft. Wenn auch die Franzosen neben Honegger mit Caplet, Ferroud und Hoerées sicherlich nicht typisch vertreten waren, so zeigte sich doch klar, daß sich dort eine Tradition als Selbstverständlichkeit aufrechterhalten hat, die bei uns innerlich gebrochen ist. Man kann gut sagen: es ist das Konzert als Kulturform des Musiklebens, das bei uns eine entscheidende Krisis erlebt hat, die dort nicht möglich war. Unser Zuhören hat sich geändert; es will nicht mehr die Form umrunden, sich gesichert getragen fühlen, sondern drinnen sein. Der Franzose bleibt außen, er hört von einem übergeordneten Punkte aus, seine Form ist auch in der Musik Plastik, in die nicht einzutreten ist; er blieb seinem eingewurzelten Bedürfnis zu ästhetischer Objektivierung treu.

In rein kompositionstheoretischer Betrachtung muß man von einer für uns und die Franzosen gemeinsamen Zersetzung des Harmonisch - Funktionalen reden, die sich jedoch in zwei verschiedenen Möglichkeiten ergab und auswirkte. Die Kadenzfunktion, das tonal zielhafte Drängen, das Kontinuum der harmonischen Auflösungen, das unendliche, fast dialektische Weiter-Gehen des Klangablaufs ist ausgeschaltet. Dem Franzosen nun bleibt die Selbstverständlichkeit und Gegebenheit des Klanglichen erhalten, ja er nimmt ihm sogar alles Spannende, Problematische und zeugt einen „stehenden“ Klang, eine Statik des Tönens, die sich durch ihre Gliederung trägt. André Caplets „Miroir de Jésus“ zeigt dies in höchster Steigerung, verbunden mit der für uns unmöglich gewordenen äußersten Ästhetisierung des Religiösen. Die Kürze in Honeggers „König David“ wird zu einer sich selbst bespiegelnden Formpräzision. Alle Beziehungen und Spannungen sind in sich selbst verwiesen, für das Zuhören ist nur mehr Platz zu finden, wenn man sozusagen — wie vor einer Kathedralenfassade — immer weiter zurücktritt; eintreten kann man nicht mehr; im Grunde also: eine Steigerung des l'art pour l'art in einer neuen Form. Selbst bewegteste Sätze bei Milhaud „stehen“, trotz ihrer mitunter leidenschaftlichen Ausdrucksform; sie ergeben keinen Weg; „clair et vif“ nennt er dies; die Bewegung erfüllt sich quasi „auf der Stelle“. Auch dies ist eine „Sachlichkeit“, doch ohne die Verbindung mit jener Tendenz zum „Musikantischen“, die sich in unserer neuen konzertierenden Kammermusik auswirkt. Denn in dieser ist an die Stelle der Geschlossenheit des funktional - harmonischen Raumes das neue Gefühl für die Zeit getreten; die Gliederung (das ist die Zeitlichkeit) trägt nicht die Form, sondern wird Ausdruck. Die Bewegung als musikalische Dimension tritt in den Vordergrund; ihre Eigengesetze — der Rhythmus — zerbrechen die ästhetische Objektivierung, man muß im Hören hineinspringen, jenes Zurücktreten zur abgesonderten Blickgewinnung wird sinnlos. Es ist selbstverständlich, daß hier zunächst an Hindemith gedacht ist. Wohl gibt es in der französischen Musik unter dem dort sehr großen Einflusse Strawinskys ähnliches, doch gelingt gerade auch hier einem Komponisten wie Milhaud die Verbindung mit jener den Hörer distanzierenden typisch ästhetisch-französischen, formalen In-Sich-Bezogenheit, wobei jedoch nur die Auflösung der Funktionalität der Harmonie zugunsten des undialektischen Klangstiles möglich wird; der neue, antiromantische Geist Hindemiths konnte jedoch nur mit dem Einsatz jener anderen Funktion der Zeitlichkeit, der neuen, objektivierten Bewegungsform entstehen.

Für uns sind eben grundlegendere, außermusikalische Änderungen bestimmend geworden. Ich nannte dies oben „Krise des Konzerts“; man könnte es auch Krise der „ernsten“ Musik, des Ernstes in der Musik nennen; eines Ernstes, der für Frankreich wohl nie in dieser Form existiert hat. Die frühere Einstellung zum Konzert in ihrer merkwürdigen Mischung von Andacht (romantischer „Religiosität“), ästhetisierter Klangsinnlichkeit und Virtuosenkult ist — ehrlich betrachtet — nur mehr in wenigen Resten lebendig; jene einzelnen Momente leben noch in einer relativen Selbständigkeit weiter; ihre merkwürdige, einst so selbstverständliche Mischung löst sich jedoch auf. Den stärksten Ausdruck fand diese

neuernde Tendenz in der Bewegung der Singkreise der „Musikantengilde“, die mit den Bestrebungen junger Kammermusik zum Mindesten Idee, Wille und Möglichkeit der veränderten Form des Kontaktes mit den Hörenden gemeinsam hat, wobei bei jenen Singenden die Forderung eines unbedingten Mit-Tuns sich bis zum Sinnloswerden eines Zuhörers überhaupt steigert, während die konzertierende (sachliche) Kammermusik sich auf das durch ihre neuen Zeitlichkeits- und Bewegungsformen erzwungene Heranholen des Hörers beschränkt. Die Tendenz der Singbewegung ist in diesem Zusammenhange, ebenso wie die mechanische Musik (nur dieser polar entgegengesetzt) zu verstehen als Abspaltung eines Moments aus der Ganzheit der revolutionären Tendenzen, das aufhört, Moment zu sein, sich in sich selbständig macht und unleugbar Zukunft vor sich hat, weil hier eine menschliche Abrechnung zum klaren Ausgangspunkte dient. Die neue Sachlichkeit der konzertierenden Musik repräsentiert hiergegen unbedingt einen Kompromiß, eine typisch nachrevolutionäre Erscheinung, in welcher sich vom „Neuen“ verwirklicht, was im Rahmen der zähflüssigen Öffentlichkeit (auf welche die singenden Musikanten selbstverständlich verzichten) möglich war. Dies wird hier erwähnt, um den Geist der deutschen von dem der französischen Moderne abzugrenzen und um besonders auch auf die mannigfachen Spaltungen der einen Grundtendenz hinzuweisen. Auch die neue, spielerisch gehaltene Kammermusik ist als nachrevolutionäre Erscheinung eine Abspaltung aus der Gesamtheit der mit der antiromantischen Bewegung gegebenen Möglichkeiten. Sie ist in ihrer „Sachlichkeit“ zugleich das Ergebnis einer starken Entspannung.

Diese Tendenz zur heiteren, entspannten Spielerischkeit nun, die sich aus dem erreichten Bewußtheitsniveau und der neuen Funktion der wieder (wie früher im 18. Jahrhundert) neu-selbständigen Zeitlichkeit der Musik ergibt, kommt durch jenen beschriebenen, im neuen Stile liegenden Willen zum Heranholen des Hörers einer durch ganz Europa gehenden, allgemeinen Tendenz des Publikums entgegen. Hierauf mußte in diesen Zusammenhängen noch unbedingt verwiesen werden. Man will sich amüsieren. Die Krise des Ernstes in der Musik, die allgemeine Entspannung, Müdigkeit, Bedürfnis zum Unterhaltenwerden, verbunden mit einem in seinem Tiefgang wohl kaum zu erfassenden Zusammenbruch unserer Bildungstradition, schaffen die Basis für diese neue Haltung (denn unsere Konzertmusik mit der Pflege der Klassiker kann nicht im eigentlichen Sinne als Pflege der Tradition bezeichnet werden, da auch Tradition Produktion ist). Auf dieser neuen Basis ergibt sich durch die sachliche Musiziermusik, die eine neue Form des Konzerts ermöglicht, eine Lösung. Whitemans Jazzkonzerte waren verfehlt, weil ihrer Artistik das spezifisch Künstlerische fehlte; Konzerte im Sinne von Donaueschingen aber und den dort gespielten, im Zusammenhange mit der „Sachlichkeit“ genannten Werken, kommen dieser neuen Möglichkeit eines Konzertes viel näher: Geistreich unterhaltende, kultiviert und streng gebaute Musik mit einem gewissen Ton des Feuilletonistischen; Musik für den Gebildeten, diesen nicht anspannend, sondern auflockernd; im Stil ganz aus einer naiven Psychologie der heutigen Konzerte und Musikfeste klug herausgestaltet.

Doch es soll keineswegs behauptet werden, daß hiermit schlechthin eine Lösung erreicht wäre. Vorausgesetzt ist ja für diese Behauptung, daß es sich in dieser neuen Möglichkeit um eine Abspaltung handelt, die sich aus einer bisherigen Einheit löst und verselbständigt. Der Ernst, der keine Stelle mehr hat, kann nicht „überwunden" sein, er bleibt als Forderung bestehen, isoliert sich, fordert eine neue Form, sucht seinen logischen Ort. Die Suiten- und Concertomusik des 18. Jahrhunderts war heiter, fast in demselben Sinne wie unsere sachliche Musik, wie Strawinsky. Aber damals gab es außerdem noch die Orgel, die Kantaten, die Kirche. Und heute?

Dieser Gedankengang muß sich notwendig mit einer Besinnung auf den veränderten Sinn kunstkritischer Tätigkeit verbinden. Es kann nicht mehr die Aufgabe einer produktiven Kritik sein: aus rein ästhetischen Eindrücken oder nur aus einem Gefühl für Potenz heraus zu bejahen oder zu verneinen, wobei in einer traditionellen Form die selbstverständliche Basis der Konzertkultur vorausgesetzt bleibt, die ja mit einer mächtigen, stilbestimmenden Einheitsfunktion jegliche Form des Musizierens — auch die Kirchenmusik — umspannte und bestimmte. (Als einziges Beispiel für eine von dieser allgemeinsten Tendenz relativ freie Form der Musikpflege wäre wohl nur typische Schauspielmusik zu nennen.) Neue, heute fruchtbare Kritik muß sich auf das Bewußtsein der varianten Basen aufbauen, sich über die Änderung und Abspaltung von jeweiligen Zweckbestimmungen klar sein und selbst schöpferisch auf Grenzen und Rechte verweisen — und zwar dies nicht in der bisher auch üblichen Weise, daß sie beispielsweise die Form eines Adagios oder eine sogenannte Äußerlichkeit bei Kirchenmusik beanstandet, sondern eben unter dem erweiterten Gesichtspunkt der heute unabweislichen Erkenntnis, daß nicht mehr jede Musik nach der absolutistischen Wertigkeit ihrer Bedeutung für das Konzertpodium beurteilt werden kann, daß sich jene Elemente, die sich in der einer romantischen Haltung notwendig zugeordneten konzertmäßigen Form des Musizierens zu einer Einheit zusammengefunden hatten, heute wieder voneinander lösen: jener Ernst der halbreligiösen Einstellung, — die Ergriffenheit und andererseits: Unterhaltung, Amüsement, Freude am Solisten, sensationelles Erlebnis des Genialen. Auch muß sich ein strenger Beurteiler über den für alle Zeitwenden charakteristischen Gestalt- und Funktionswandel der Werte bewußt sein. Es ist z. B. wohl zuzugeben, daß bei einer vergleichenden Bezugnahme auf das romantische Konzertleben und die Ausdruckswerte der dorthin gehörenden Werke jenes Neue, Sachliche mit seiner relativen Ausdrucksschwäche, seinem nicht mehr so offenkundigen „Tiefgang" und seinem oft nur Spielerischen Schwäche ist und Entspannung, Glättung und Aufgeben von Ideen. Aber auf eine meist nicht analysierbare Weise ergibt sich dann bei konsequentem Durchleben der Situation, daß sich eine neue Wertigkeit auftut, daß sich, wie auf Umwegen, die Erkenntnis einschiebt: gerade dieses Neue ist heute Stärke und hat seinen Sinn. (Wobei natürlich ebenso wiederum klar sein muß, daß sich solche Stärke, die eine Zeitsituation nutzt und anpackt, völlig unterscheidet von der einsamen Stärke eines Bach, der seine letzten

Werke bewußt gegen seine Zeit schrieb, oder auch von der Stärke eines eigentlichen Romantikers, der der jeweils zukünftigen Zeit durch eine Konsequenzen ahnende Erfassung neuer Möglichkeiten der „Immerneuen" seinen Willen aufzwang.)

Sieht man sich dann auf dem Boden solcher Bewußtseinsauflockerung dazu gedrängt, die Möglichkeiten einer „ernsten" Musik zu bedenken, so muß dies klar werden: nur um eine Form des Ernstlichen kann es sich handeln, die von der Spielerischkeit losgelöst ist, denn in dieser steckt stets auch eine gewisse Form des Ernstes — wenn ihr auch wohl heute jener geistige Hintergrund der Heiterkeit Mozarts fehlen wird; eine Form des Ernstes, die sich in der Heiterkeit verbirgt, wie sich Verkündigung und ernsteste Kritik in einem amüsanten Lustspiel Bernard Shaws verbergen. Es muß sich also um eine gründlichere Art des Ernstes handeln, von dem ich hier ganz ohne philiströses Pathos sprechen kann, indem ich auf Realitäten und Möglichkeiten der Zeit blicke. Im Konzertsaal ist kein Platz mehr, dies ergäbe jene Verlogenheit akademischer Symphonik, die von dem versteckten Ernst der Parodie, welche bei Strawinsky oft mitklingt, so radikal verspottet und erledigt wird. Neue Zweckverbindungen müssen sich also ergeben, wenn diesem Ernst nicht jede Lebensnotwendigkeit und -möglichkeit genommen werden soll. Das jämmerlich mißbrauchte Wort „Kult" muß sich an dieser Stelle solcher Gedankengänge notwendig einstellen. Mit diesem Wort wird auf die Notwendigkeit einer geistigen Bindung verwiesen, die nicht durch die Kunst selbst (und ihre Stilform) kultisch ist oder Kult tätigen will, wie es die höchste romantische Idee der Missa solemnis war, sondern die den Kult in tieferer außermusikalischer Begründetheit voraussetzt. Kann dies die Kirche leisten? Nur mit einem gewissen, pessimistischen Zweifel kann auf diese Frage geantwortet werden. Blickt man dagegen auf die oben angedeuteten Realitäten der Zeit, so muß man erkennen, daß der Ort für den gründlicheren Ernst in der Musik in kleinen Gemeinschaften geistiger Art zu finden sein wird und zu finden ist; Gemeinschaften, in welchen auf die verschiedensten Weisen diejenigen sich zusammenfinden, die die — wenn auch bei uns in kultivierterer Form mögliche — amerikanistische Versachlichung des Lebens als Tragödie und Untergang erkennen und sich der Bewahrung tieferer Traditionen in unöffentlicher, einsamer Pflege widmen. Unter dieser Perspektive offenbart sich die Spaltung der Musik in einzelne Bereiche als Folge der Reaktion auf das Romantische in schärfstem Licht. Der Kritiker muß somit die Mitarbeit an der Erkenntnis jeweiliger Grenzen und Rechte als seine Hauptaufgabe erkennen. Eine fruchtbare Verbindung des Unterhaltsamen und streng Ernsten, des heutigen Konzertes und des Geistigen erscheint mir nicht mehr möglich. Zweifelhaft jedoch kann es auch erscheinen, ob der auf sich gestellte Ernst des Kultischen die Kraft zur Gewinnung eigener Gestalt finden kann.

Auf der Lebendigkeit solcher Probleme war die von Gurlitt in Freiburg im Breisgau organisierte erste „Tagung für deutsche Orgelkunst" aufgebaut, deren leitende Gedanken sich aus klügster Erfassung von schwebenden Fragen kristallisierten, aber wohl nur zum Teil in diesem Milieu einer traditionsstarken, aber tagesfernen Ahnungslosigkeit an die allgemeine Oberfläche dringen

konnten, obwohl einzelne der diskutierten Probleme brennendste Existenzfragen der Orgelkunst angriffen. Die Art der erörterten Fragen ermöglicht es leicht, sie in diese Zusammenhänge einzugliedern, die Darstellung zielte sogar auf die Gewinnung einer Grundlage ab. Orgelmusik ist heute nur in den Relationen der beschriebenen Spaltung sinnvoll möglich. Sie muß sich jedoch einen ausgesprochenen Eigenstil schaffen, um sich diese Stelle zu ermöglichen, und dies bedeutet: Befreiung vom Farbklang, vom Tristanklang, vom Anspruch auf die spezifische Wirkungsart des Romantischen in Interpretations- und Kompositionsform, vom beschriebenen Synthesismus der Konzerttradition, Befreiung vom konzertmäßig-sinnlichen Werben um geistige Reaktionen der Hörer. In diesem Sinne sind die zahlreichen Stimmen zu verstehen, die zu einer Rückkehr zur Orgel der Bachzeit, zur Orgel noch früherer Zeiten mahnen oder schon ausgleichende Neukonstruktionen im Hinblick auf die ältere Zeit wagen, wie Mahrenholz in Göttingen. — Die Tendenz zur Spaltung in variante Stilformen gemäß der jeweiligen Zweckbestimmung, die für uns immer wesentlicher werden wird, hat ihre Parallele in einer immer bewußter werdenden Spaltung der Höreinstellung, die auch für den gebildeten Laien schon selbstverständlicher wird und in immer bewußterer Form stilisierte Eigenwerte historischer Epochen zu begreifen versteht. So ergab sich auf der Freiburger Tagung das Problem der Stilorgel, die Forderung einer jeweils adäquaten Orgel für die drei markantesten Orgelstile (17. Jahrhundert, Bach, Reger), opponiert von Verfechtern einer Kompromißorgel; außerdem wurde diese Problemlage noch gesteigert durch die in Freiburg zur Tagung aufgestellte weltliche Orgel, das „Oskalyd“ des Weltmanns Dr. Luedtke mit einer Summation aller Wirkungsmöglichkeiten des romantischen, impressionistischen und jazzenden Orchesters und der bewußten Tendenz zur Unterhaltsamkeit. Während die moderne, stilisierte Kammermusik schon auf eine Erklarung des Klangs, den Strukturwert der Farbe abzielt, erobert dieses Instrument jetzt erst mit seiner variablen Mensur die impressionistischen, nicht-strukturellen Farbwerte für den Orgelbereich, die heute in wirklich lebendiger Form nur mehr in den Blues und Tangos bewußt möglich sind; Tangoorgel? Gut — im Rahmen der populärsten Unterhaltungsmusik (Kino, Café), aber schon nicht mehr für jene geschmacklich gereinigte Unterhaltungskunst der „neuen Sachlichkeit“. — Neben den historischen Referaten, von welchen aus sich die Auflockerung des naiven, absolutistischen, normalmusikalischen Stilbewußtseins vollzieht und gestützt wird, und den allen musikalischen Fragen notwendig parallellaufenden orgelbautechnischen Fragen, galt einer der wichtigsten Zwecke der Tagung der Aufspürung und Förderung eines faßbaren, gegenwartsbewußten Willens neuer Orgelkunst; die Zersplitterung und Isolierung der musikalischen Bildungszweige sollte durch eine Annäherung der wie Planetensysteme voneinander getrennten Bezirke der Organisten, modernen Komponisten und Orgelbaumeister überbrückt werden (denn diese Zersplitterung ist in ihrem Gewordensein etwas durchaus anderes als jene im Bewußtsein gesicherte Stilspaltung, von der hier die Rede war!). Zu nennen ist hier nur Heinrich Kaminski, denn weder Arno Landmann noch Franz Schmidt können als lösungfördernde moderne Orgelkomponisten bezeichnet

werden. — Die Orgel fordert, wenn das Stimmungsmäßige, Malerische solcher letzten Kompositionen vor der idealen Forderung geistigerer Musik fallen muß, eine klangliche Bindung nicht musiziermäßiger, nicht-spielerischer Art; harmonische, zumindest terzklangbedingte Klangform scheint der Orgel (wenigstens in ihrer heutigen Form) notwendig zugeordnet zu sein; gerade von dieser jedoch entfernt sich neue Kammermusik. Kaminski hält mit bewußter Stärke an dieser nicht-spielerischen Funktionalität der Harmonik fest. Bachs Kunst, auch die Polyphonie des 16. Jahrhunderts, sind als Synthese von Linienspiel und harmonischer Gegründetheit in ihrer geistigen Fundierung begreiflich. Die Krise des geistigen „Ernstes" hat ihre streng faßbare, notwendige Parallele in dieser Frage. Die Ausschaltung der naturhaft begreiflichen, gesetzlich fundierten Dreiklangsharmonik scheint die Musik von einer tieferen, innerweltlichen Beziehung zu entfernen. Die Orgel wird somit ganz auf ein eigenstes Wesensgebiet zurückgedrängt. Die Krise des Geistigen, die Krise der Einstellung auf den Ernst in der Musik, offenbart sich also in klar faßlicher Parallelität ebenfalls in der Krise der Klangwelt. Einer Betrachtung der aktuellen Wandlungen unseres Klangempfindens von dem Gesichtskreis der Orgel aus galt die Grundtendenz der Freiburger Tagung.

5.

Der Schluß dieser Betrachtungen muß dem Versuch einer zusammenfassenden Darstellung dieser Klangprobleme gewidmet sein. Gerade hier offenbart sich am faßbarsten die in allen Funktionsgebieten der Musik greifbare Tendenz zur Spaltung in jeweilige Kreise von Eigengesetzen, die unter sich in einer oft nur sehr lockeren Beziehung stehen und sich meist durch schwer abtragbare Mauern am wechselseitigen Verständnis hindern. Ohne in theoretischer Verkrampfung das Wirkliche zu vergewaltigen, lassen sich v i e r Formen, vier Arten des Klanggefühls, der individuellen Klangsituation bestimmen; mit diesen und den zwischen die Grenzen sich selbstverständlich einschiebenden Übergangsformen ist der Kreis des Existenten mit ziemlicher Sicherheit in der Darstellung zu umspannen:

In einem theoretischen Sinne n a i v ist die Einstellung zu nennen, die von der Absolutheit der Gesetzesformen der funktionalen Harmonik und der aus dieser entspringenden Ausdrucksdynamik ausgeht. In erster Hinsicht ist in diesen Kreis der heutige Normalkomponist einzubeziehen, dessen schöpferische Berufung von der geistigen Krisenstimmung, den geheimnisvollen Wandlungen des Ohres und besonders von der individuellen Katastrophe der Besinnung auf das Noch-Ehrlich-Mögliche nicht berührt worden ist. Aber auch in vielen, ihrer Idee nach neueren Werken spielt diese alte Welt noch eine große Rolle. Drei Werke aus dem Züricher Programm können in diesem Zusammenhang genannt werden: Ferroud macht in seinem Orchesterwerk „Foules" die dynamische Ausdrucksform zum speziellen, programmatischen Vorwurf seiner Arbeit; Kodaly fühlt hier den für ihn noch gesicherten Boden, um die große Menschlichkeit seines Psalmus Hungaricus gestalten zu können, findet aber zugleich mit seiner weitschwingenden Monodie den Weg über das Primat der Harmonie hinaus; seine Kammermusik steht ja auch schon

auf ganz anderer Basis. Und der Engländer Walton erhebt in einer Ouverture die Naivität selbst zum Stilprinzip seiner anspruchslosen, rotwangigen Musik.

Schöpferischer Zweifel an der Selbstverständlichkeit der dynamisch-funktionalen Harmonik ist noch keineswegs Zweifel an der Klanglichkeit selbst, am Primat der Klangbedeutung des Musikalischen. Ja, Klangwert zum Formwert erhoben, gibt schon die Basis zu einer von der Ausdrucksdynamik unabhängigen musikalischen Gestaltung: zur Formkultur der klanglichen Rundung, Glättung, zur ästhetischen Besonnenheit der westlichen Völker. So ist de Falla, so ist Honegger zu verstehen. Auch Caplet. Zweifel am Klangwert, ein formales Jenseits des Schönen scheint hier unerdenklich. Das Hören als ästhetisch-objektivierendes Zu-Hören bleibt hier psychologischer Kern der Kunst.

Die Besonnenheit des Hörens kann sich aber bis zur Besessenheit des Horchens steigern. Die äußerste Verfeinerung des Klanglichen konnte zur Lyrik einer letzten Hörbarkeit werden. So begreife ich Anton von Webern. Die Bewußtheit des Klangs wurde hier zu einer Selbstbespiegelung des Klingens; die Analyse des Hörens selbst wurde hier zur Gestalt. Ebenso kann man ja auch die Zersetztheit impressionistischer Malerei, besonders den Pointilismus, als Bild gewordene Analyse des Sehens fassen. Hinzu kommt als Prinzip der hier aufs Kleinste reduzierten Form die radikale Besinnung auf die Ehrlichkeit, auf das noch ganz rein Mögliche, auf die absolute Potenz. (Der Sensationserfolg von Weberns Orchesterstücken in Zürich war natürlich völliges Verkennen des Wirkungs-Sinnes solch feingewobener Arbeit.) Tonale, harmonische Bezogenheit schwebt im Hintergrunde der Struktur. Die Atmosphäre des alten, harmonischen Raumes wird durch einige Punkte angedeutet und unwillkürlich vom Hörer ergänzt, hinzugehört. — Als letzte Übergangsnuance ist diese Kunst zu fassen, eine Neuorientierung des Hörens mußte als nächster Schritt einsetzen. Der harmonische Raum als ein ergänzbarer Hintergrund mußte zunächst fortfallen; das Hören wurde nackt, forderte aber dennoch weiterhin gesteigertes Zuhören. Interessant ist es in diesem Zusammenhange in Weberns op. 14, den Trakl-Liedern, jenes aus dem Jahre 1917 mit dem aus dem Jahre 1921 zu vergleichen. Hier ist die Auflösung jenes Hintergrundes greifbar. — Die Krise des Klanglichen selbst, unserer bisherigen spezifischen Klangwelt, die Auflösung der gesicherten Ton-Räumlichkeit, ist noch nicht Krisis der ästhetischen Wertigkeit, fordert noch nicht jene Änderung des Kontaktes mit dem Publikum, von der eingehend die Rede war. Es ist vielmehr gerade hier noch eine Steigerung der isolierten Podium-Bedeutung zu einem reinen, einsamen Existenz-Sinn des Kunstwerks möglich. Webern ist ein Zwischenglied (in den genannten Werken) vor Schönbergs Bläserquintett op. 26. In diesem Werk verwirklicht sich die dritte der möglichen Klangsituationen. Hier hat mit der Gesetzesfunktion der Zwölftönemusik die Neuorientierung des Hörens eingesetzt. Da es unmöglich ist, über dieses Werk kurz und nur obenhin zu reden, kann nur angedeutet werden, was in diesem Zusammenhange wichtig ist: Das Hören tritt hier hinter dem Selbstzweck einer strukturellen Erfüllung autonomer Gesetzlichkeiten zurück; denn diese Erfüllung von immanenten Gesetzen — die die Freude des Hörenden löst — ist hier

selbst nicht erlebbar; das Gesetz selbst ist in seinem Erfülltwerden nicht hörbar, wie der Formwille einer Fuge oder einer Sonate, da es mit jedem Werke in einer neuen, individuellen Möglichkeit als Formgesetz wirksam werden kann. Hörbar ist nur — so erlebte ich das Quintett — die Tatsache einer ganz konsequenten, strengen Nötigung, aus der sich der intensiv einheitliche Ablauf ergibt, ohne als Erfüllung jedoch begreiflich zu sein. So steigert sich hier die romantische Idee des in sich ruhenden Werkes zu einem isolierten Existenz-Sinn, dessen Klangrealität sekundär bleibt, wie die empirische Greiflichkeit des romantisch gefaßten Ideenbegriffs der Kantischen Philosophie. Die Partitur des Quintetts ist ein rhythmisches Wunder; der Rhythmus jedoch ist hier nicht Ausdruck, sondern Diener der stetigen Ausfüllung eines kontinuierlichen Geschehens; er zwingt den Hörer nicht, er d i e n t nur der reinen Existenz. Einsamste Folge alter geistiger Traditionen, die heute von Strawinsky und Jazz überlärmt werden.

Rhythmus als Ausdrucksdimension und zugleich als Prinzip der Ueberspannung der im Zuhören gegebenen Kluft zwischen Werk und Publikum, neugestaltete Zeitlichkeit also, ist Merkmal der vierten Form heute möglicher Klangeinstellung: Klang als Raumspannung tritt hinter Bewegungswirkungen und Schrittklarheit zurück; die Atmosphäre (die ergänzbare Räumlichkeit) weicht der „Sachlichkeit", der Präzision, der Spielbewußtheit, der Variation der Architektur. Es erübrigt sich, hier noch viel dazu zu sagen, da der Hauptteil dieser Ausführungen ja der Darstellung dieser Stufe des Stilwandels und den ihr korrespondierenden Momenten der Überwindung der Krisis des Konzertgeistes gewidmet war. Der Sinn des Kunstwerkes ist hier ein anderer geworden. Das Existentielle tritt völlig hinter die Forderung klarster Hörbarkeit, eindeutiger Verständlichkeit des Existierenden zurück. Das Strukturelle in seiner Erfülltheit, jene innere „Erreichtheit", von der früher die Rede war, ist hier innerlich erlebbar. Nicht ideelle Existenz, sondern reelle Existenz bestimmt hier das Wesen: Gespieltheit, Musizieren, Klangverwirklichung. Dies ist „Sachlichkeit" in der Musik, als erstes Ergebnis n a c h einer Krisis des ästhetischen Selbstwertes im Klingen und der Konzertbedeutung der objektivierten Gestaltung des Klangs.

Zur Vervollständigung dieser der Klarheit einer bewußten Urteilsbasis dienenden Darstellung sei noch erwähnt, daß der Italiener Casella mit seiner „Partita" auf der besonderen Zwischenstufe einer Verbindung mit ästhetisierender Klangselbstverständlichkeit und rhythmisch - erneuter Spielbetontheit zu stehen scheint. Der Russe Miaskowsky hingegen zeigt in seiner Klaviersonate eine merkwürdige Verknüpfung von Ausdrucksintensität und spielerischer Versachlichung, was auch für die Sonaten Prokofieffs und merkwürdigerweise auch für die auf der diesjährigen Internationalen Kunstausstellung in Dresden gezeigten Gemälde neuerer russischer Maler charakteristisch ist. Vielleicht ist dort noch eine Verbindung sinnvoll möglich, die bei uns nur als künstliche Überbrückung zweier wie Eisschollen auseinandertreibender Basen der Produktion möglich wäre.

Erich Doflein (Freiburg i. Br.)

## PAUL HINDEMITHS OPER „CARDILLAC“.

In den widerstrebenden Strömungen gegenwärtigen Opernschaffens läßt sich eine Richtung immer deutlicher erkennen, welche der Musik wieder das endgültige Uebergewicht über das Drama gibt. Es hatte eines Jahrhunderts bedurft, um Rezitativ und Arie vollends zu überwinden und das offene dramatische Entwicklungsprinzip auch zum Gesetz der Musik zu machen. Die Gegenströmung drängt zu formaler Geschlossenheit und unterbaut das Drama mit Formen von eigener musikalischer Gesetzmäßigkeit. Das hatte Alban Berg im „Wozzek“ noch durchaus gegen die Dichtung getan. Hier aber, in Hindemiths neuer Oper ist die Einheit zwischen Wort und Ton erreicht, steht auch der Text unter eigenem Gesetz.

Unter den Opernbüchern der letzten Zeit steht die Dichtung, die Ferdinand Lion nach E. T. A. Hoffmanns Novelle „Das Fräulein von Scudery“ geschrieben hat, an hervorragender Stelle. Die Umwandlung des Dramas in ein Opernbuch, die Verlegung des äußeren Geschehens und der Handlung selbst an die Peripherie und die Herausarbeitung geschlossener Einzelszenen von den Forderungen der Oper aus ist hier einmal weder von einem Dichter gegen die Musik noch von einem Musiker gegen die Dichtung vorgenommen worden. Sondern ein wesentliches Merkmal dieses Buches scheint mir (zunächst nur vom Standpunkt des Textes aus) völlige Ausgewogenheit dichterischer und musikalischer Forderungen zu sein.

In doppelter Richtung wird zeitliche Gebundenheit spürbar: lose durch die Handlung gegeben, deren Spuren ins 17. Jahrhundert weisen, innerlich aber durch die Atmosphäre der Romantik. Ihr entstammt die dämonische Gestalt des Goldschmieds Cardillac, der (ein echt Hoffmannsches Problem) die Gebilde seiner Hand nicht andern überlassen kann, sondern den es treibt, die unseligen Käufer seines Schmuckes zu morden. Er ist der Mittelpunkt einer Bilderfolge, welche vorn und hinten von groß steigernden Volksszenen getragen wird.

Alle diese einzelnen Szenen sind von der Perspektive musikalischer Formwerdung aus zu fassen; sie sind: Duett, Arie, Lied, Szene zu zweien. Diese Bezeichnungen sind keineswegs äußerlich sondern lösen gerade das heraus, was der Dichtung und der Musik gemeinsam ist. Innere Unabhängigkeit vom Drama schafft die Möglichkeit, die einzelnen Formen aufzubauen und musikalisch wirksame Beziehungen zwischen ihnen herzustellen.

Ein erster Blick auf die Musik zeigt eine gerade von diesen Gesichtspunkten aus nicht erwartete Haltung, Aufbau und Gliederung der Formen, Sichtbarkeit der Entsprechungen werden scheinbar bedroht von einer durchlaufenden konstruktiven Polyphonie. Diese Partitur bezeichnet den denkbar stärksten Gegenwert gegen die Entwicklung des spätromantischen Musikdramas. Die Sprache ist unsinnlich, hart und gebunden. Das Orchester wird nur zum Ausdruck musikalischer Wesentlichkeit gemacht. Es besteht (im Sinne Schönbergs) nur mehr aus Hauptstimmen. Damit ist die Absage an das Kolorit als reinen Farbwert und Ausdruck in ihrer äußersten Konsequenz ausgesprochen. Die Welt

des Scheins, vorher das innere Zentrum der Oper, auf dessen Darstellung sich alle Kräfte konzentrierten, wird durch eine Welt des Wesens ersetzt.

Dringlichste Frage, die hier entsteht: ob diese Wesentlichkeit („Sachlichkeit") genügend innere Haftpunkte findet, wie weit es einer linearen Polyphonie oder einer durchaus konstruktiven Harmonik gelingt, die treibenden Impulse des Dramas zum Tönen zu bringen. In der Tat schien der oberflächliche Eindruck der Uraufführung dahin zu münden: hier einen Widerspruch aufzudecken und die Musik im Gegensatz zu den Vorgängen auf der Bühne als selbständiges, aber beziehungsloses Geschehen aufzufassen. Diese Einstellung scheint mir auf einem Mißverständnis zu beruhen, sie wäre einem Musiker, wie dem Komponisten der „Sancta Susanna", gegenüber auch nur mit Vorbehalt auszusprechen. Bühneninstinkt hat Hindemith auch hier nicht verlassen; nur ist er in höchstem Grade kraftvoll gebunden. Es strömen aus dieser scheinbar abstrakten Orchestersprache Kräfte, die sich unmittelbar und zwangsläufig mit dem Geschehen auf der Bühne verbinden. Manchmal scheint es sogar, als wüchse aus der gestauten und bezwungenen Kraft der Instrumentalstimmen unmittelbar die dämonische Atmosphäre des Dramas. Gerade an der exponiertesten Stelle: der Liebesszene, die Hindemith mit großer Kühnheit durch eine zweistimmige Flöten- (!) polyphonie in Musik übersetzt, zeigt sich die große innere Spannkraft dieser Sprache. Sie wiegt um vieles schwerer, als die gelegentliche Empfindung, daß die Musik an der inneren Dramatik vorbei eigene Wege ginge.

Die Dresdner Uraufführung, für die sich Fritz Busch einsetzte, verdient höchstes Lob. Gesanglich und darstellerisch überragte der Cardillac Robert Burgs, der in seiner Auffassung die Erfüllung der dramatischen Forderung mit einer feinen Einfühlung in den Stil Hindemiths verband. Die andern Rollen der Oper waren fast durchweg gleichmäßig gut besetzt und es ist Wesentlicheres über die Aufführung gesagt, wenn nicht weitere Namen genannt werden, sondern die geistige und künstlerische Höhe anerkannt wird, aus der das Ganze herauswuchs. Sehr schön waren die von Pembaur einstudierten Chöre. Raffaelo Busoni zeichnete Bühnenbilder, welche der Atmosphäre des Dramas sehr nahe kamen.

Hans Mersmann (Berlin)

## GEISTLICHE MUSIK

Auf vielen Gebieten des heutigen Musiklebens ist eine Strömung erkennbar, die von der ästhetischen Musikpflege des Konzertsaals weg und zu einem wieder unmittelbar lebensverbundenen Musizieren hinführt. Die erhöhte Bedeutung der Tanzmusik in der vitalen Sphäre ist dafür ebenso ein Symptom wie innerhalb einer rein geistigen die Versuche, eine neue, unserer Zeit und ihren religiösen Bedürfnissen entsprechende kultische Musik zu schaffen. Kultische Musik: das heißt Musik, die für eine Liturgie als religiöse Ausdrucksform einer realen Gemeinschaft bestimmt ist; also Musik, die mehr und etwas anderes ist als bloß geistlichen Charakters, mehr auch als subjektiver Ausdruck eines reli-

giösen Einzelempfindens. Es ist freilich eine andere Frage, wieweit das geistige Leben in der Gegenwart überhaupt einen Boden hierfür zu bieten vermag; eine allgemeine Grundlage religiösen Lebens, die, in den großen offiziellen Landeskirchen zumindest seit der Zeit der Aufklärung kaum mehr vorhanden, heute vielfach außerhalb der Kirche heranwächst.

Soeben sind zwei Bände „Feiermusik" von Friedrich Doldinger erschienen (im Bärenreiterverlag zu Augsburg). Sie enthalten Chöre verschiedener Besetzung und zwei- bis dreistimmige Instrumentalsätze, geordnet nach dem Kreislauf der Jahreszeiten und Feste; als Anhang zwei kleine weltliche Stücke. Dr. J. Müller-Blattau hat als Herausgeber der Hefte eine kurze Einleitung dazu geschrieben, die in höchst anschaulicher Weise den Rahmen, in den diese Musik hineinzustellen ist, und darüber hinaus die Vorbedingungen einer neuen religiösen Musik überhaupt zeichnet. Doldinger steht im Kreis der Anthroposophie und wirkt in der mit ihr verbundenen „Christengemeinschaft", in deren Andachten auch seine Musik erklingt; es ist nicht unwichtig, diese Grundlage seines musikalischen, und, wie hier nebenbei erwähnt sei, auch dichterischen Schaffens — der größte Teil der Chortexte stammt von ihm selber — zu nennen. Denn diese Musik ist in all ihren Elementen aufs stärkste abhängig von der religiösen Idee, die sie trägt, und durch eine ästhetische oder formale Analyse keineswegs voll erfaßbar. In ihrer Gestalt ist eine seltsame Einheit von konstruktiver Strenge und stimmungshafter Zerdehnung; und in den Mitteln wiederum eine Einheit von Naturhaft-Einfachem und Abstrakt-Geistigem: bezeichnend hierfür, daß die Melodik durch das Intervall der reinen Quint ebenso beherrscht wird wie auf der anderen Seite durch die Ganztonleiter, der eine eigene Chorübung in Form eines siebenstimmigen Kanons dient. Neu und eigenartig scheint das Verhältnis der selbständigen polyphonen Bewegung zu einer in sich geschlossenen Klanglichkeit, die meist auf eigene Triebkraft verzichtet und dennoch unmittelbar wirksam hervortritt. Die Gesamthaltung der Stücke ist durch die Ruhe ihres Ablaufs, durch das Fehlen jeder plötzlichen Affektbewegung bestimmt; selbst die Spannungen sind noch an Gebärden der Ruhe gebunden: an lang verweilende Klänge, Haltetöne und Orgelpunkte, an gleichförmig fließende Wellenmotive und ostinate Rhythmen, nicht zuletzt auch an die Pausen. Das äußere Notenbild schon suggeriert diese Ruhe in seiner Bevorzugung langer Werte und vermeidet jenen nervösen Charakter, unter dem die Anschaulichkeit mancher Musik unnötigerweise leidet. Wenn man auch, rein vom Standpunkt des Musikers aus, nicht allem im Verlauf der Stücke zustimmen kann und vielleicht manches als bloße Geste ohne eigentliche musikalische Erfüllung empfinden wird, so ist letztlich doch unabweisbar, was Müller-Blattau in seinem Geleitwort sagt: daß nur dem ein Urteil über diese Musik zugestanden werden kann, der imstande ist, sie in dem religiösen Bereiche, dem sie angehört, zu erleben. Und entscheidend, jenseits jeder fachlichen Wertung, ist allein schon die Tatsache, daß es so etwas wie diese Musik und den Willen, der sich in ihr ausprägt, überhaupt gibt. Es ist auf jeden Fall eine Aufgabe, sich damit auseinanderzusetzen.

Erich Katz (Freiburg i. Br.)

## BERLINER OPERNEINDRÜCKE

Unter den Aufführungen der Städtischen Oper ragte am Anfang der Spielzeit Händels „Otto und Theophano“ hervor. Es zeigte auch dieser Versuch der Wiederbelebung Händels, wie nahe uns seine Oper als Typus heute wieder steht. Die sich in weiter Entfernung abspielende Handlung rückt in die Sphäre des Unwirklichen und wird durch die Musik stilisiert. Alle Kräfte bleiben dem musikalischen Erlebnis zugewendet. Gerade hier setzte der Aufführungsstil der von Fritz Zweig musikalisch und szenisch geleiteten Oper an. Sie wurde von Wilhelm Guttmann und Grete Stückgold in den Titelrollen getragen. Die stilistische Einheit wurzelt in einer Rezitativkultur, welche die früheren Händelaufführungen noch überragte. Guttmanns Koloraturarie ist ein ästhetischer Genuß. Bei ihm und seiner Partnerin gelangte der Stil der Aufführung zu persönlicher künstlerischer Vollendung; unter stilisierter Ferne wurde die lodernde Flamme des Dramatischen spürbar.

Die erste Neuheit der Staatsoper war in diesem Winter Prokofieffs „Liebe zu den drei Orangen“. Die Wurzeln für den zwiespältigen Eindruck dieses Abends lagen vor allem bereits im Buch. Die Geschichte dieses Prinzen, der, von bösen Mächten umgarnt, innerlich erkrankt war und das Lachen erst wieder lernen mußte und der dann hinauszieht, bis er die drei Orangen, welche die schönsten Prinzessinnen in sich bergen, findet, ist ein groteskes Märchenspiel, das alte Motive in bunter Reihenfolge zu neuen Bildern bindet und doch zwischen Märchen und Groteske auseinanderklafft. Dieser Gegensatz wurde durch die Aufführung noch unterstrichen und eine Komik auf die Bühne gestellt, welche sich fortwährend selbst überbot und schließlich doch wirkungslos bleiben mußte, da sie außen und nicht im Innern der Handlung oder der Menschen lag. Ähnliche Bedenken stellen sich auch bei der Musik ein. Die Individualität der Sprache, welche Prokofieff im allgemeinen kennzeichnet, wird nur auf kurze Strecken spürbar und ist sonst durch eine eklektische Vielheit der Ausdruckszonen ersetzt. Koloristische Wirkungen werden sicher und instinktiv erfaßt, Melodik fließt ungleich; aber weder der Rhythmus ist von der meißelnden Gewalt seiner Instrumentalkompositionen noch stößt die Harmonik bis in die Bezirke durch, in denen man vorher Prokofieffs eigenste Ausdruckswerte gesehen hat. Die Aufführung wurde von Aravantinos in den Rahmen phantastischer und teilweise höchst origineller Bühnenbilder gespannt. Musikalisch setzte die Staatsoper bewährteste Kräfte ein: Helgers Hutt, Schützendorff und Henke in den Männerrollen und Blech am Dirigentenpult.

Hans Mersmann (Berlin)

# Werke

von

# Boleslav Vomáčka

| | | | GM. |
|---|---|---|---|
| Op. 1. | Verwehter Weg, 4 Lieder mit Klavier | . | 1.80 |
| Op. 2. | Talas, Männerchor . . . . . . | Partitur | 0.90 |
| | | Stimmen | 0.22 |
| Op. 3. | Sonate für Violine und Klavier . . . . | | 4.00 |
| Op. 4. | Sinnen und Suchen, 4 Klavierstücke . . | | 2.25 |
| Op. 5. | Jugend, für großes Orchester (Manuskript) . | | |
| Op. 6. | Drei Intermezzo für Klavier . . . . . | | 1.50 |
| Op. 7. | Sonate für Klavier . . . . . . . . . | | 4.00 |
| Op. 8. | Aus trüber Zeit, 8 Männerchöre | Partitur | 2.10 |
| | | Stimmen | 0.47 |
| Op. 9. | Aufschreie, 2 Männerchöre . . | Partitur | 1.00 |
| | | Stimmen | 0.33 |
| Op. 10. | Drei Frauenchöre . . . . . | Partitur | 1.00 |
| | | Stimmen | 0.33 |
| Op. 11. | „1914“, Zyklus von 5 Liedern aus der Kriegszeit / mit tschechischem, deutschem, französischem Text / für Tenor mit Orchesterbegleitung, Gesang und Klavier . . . . . . . . . . | | 2.70 |

Vomáčka wird heute zu den Hauptrepräsentanten der tschechischen Moderne gezählt. In seinen ersten Werken nähert er sich dem Wienradikalen Kreise, von welchem er sich jedoch bald gänzlich befreit. Seine neuesten Werke finden ihre Gestaltungskraft aus einem primitiven Gefühlausdruck, der der Eigenart der Menschen und des Landes seiner Heimat entspricht. Vomáčka ist auch massgebender Musikkritiker und Chefredakteur der wichtigsten tschechischen Musikzeitschrift Listy Hudební Matice. Alle seine Werke sind erschienen im Verlage der

**HUDEBNÍ MATICE, PRAG III — 487**

**PALAIS UMĚLECKÁ BESEDA**